I. COTEANU

STILISTICA FUNCȚIONALĂ A LIMBII ROMÂNE

**

Limbajul poeziei culte



EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

CUPRINS

UN SCURT PREABMUL

Ne propunem să schițăm aici caracteristicile limbajului poetic românesc, recurgînd la mărturia poeziei culte. În ultima vreme au apărut multe lucrări care studiază fenomenul poetic. Ele se ocupă însă fie de aspectele generale, fie de modul receptării sau producerii mesajelor, oprindu-se la mecanismul teoretic sau, dimpotrivă, reținînd atenția cititorului cu analiza unor anumite piese ilustrative. În ce ne privește, încercăm alt drum : să arătăm cum depinde realizarea artistică a poeziei de specificul ei intrinsec și de posibilitățile expresive ale limbii române.

E x p r e s i v înseamnă pentru noi „concretizarea unei impresii prin diverse semne", reprezentînd în ultimă instanță manifestarea efectului exercitat asupra spiritului nostru de variați stimuli. Dacă, fără să vrea, o persoană devine expresivă prin actele sale, aceasta este doar o chestiune de nestăpînire de sine, dar dacă se controlează decizia sa depinde de moment, de cît, *de* cum *și* de ce *își dezvăluie impresiile. Un act nu este deci expresiv dacă nu răspunde unui stimul, dar atît nu este suficient pentru ca un vorbitor să facă să i se împărtășească ideile sau starea sufletească. Între el și ceilalți trebuie să intervină o prelucrare, fără de care numai șocurile psihologice sînt expresive. Iată de ce e nevoie de un limbaj aparte, de limbajul poetic. Cel mai bun mijloc de a-l cerceta ni s-a părut urmărirea lui în structurile și funcțiile enunțului.*

Expunerea noastră s-a organizat în jurul ideii că literatura este în esență un fel de a imagina lumea. „În esență" vrea să spună exact ce se înțelege de obicei prin aceste cuvinte, deci nu să reducă totul la o schemă, dar să se bizuie pe o asemenea schemă.

Exemplele ilustrative sînt luate din toate perioadele poeziei românești, fără preferințe deosebite și fără să fi fost supuse unei selecții valorice speciale, căci scopul lor nu este antologic și nici individualizarea felului de a scrie al unui poet sau altul.

În ciuda aparențelor contrarii, domeniul abordat aici este puțin explorat. Dacă am izbutit însă să dovedim că a sosit momentul și că există mijloacele prin care specificul limbajului poetic românesc să poată fi pus în lumină, iar contribuția noastră va incita și pe alții să se ocupe de el din acest punct de vedere, truda nu ne va fi fost zadarnică.

I. LIMBAJUL POETIC

Cînd spune ce are de spus, fiecare dintre noi crede că a făcut lucrul acesta chiar așa cum a dorit, dacă, bineînțeles, nu „l-a luat cumva gura pe dinainte'' ori nu i-a scăpat din nebăgare de seamă vreo vorbă nelalocul ei. Aceasta e însă doar o impresie care se risipește de îndată ce o cercetăm mai îndeaproape. Căci teama omului de a nu-l fi „luat gura pe dinainte'' nu vine decît din faptul că între ce v r e a și ce t r e b u i e sau p o a t e să spună el într-o împrejurare sau alta apar totdeauna deosebiri. Ele se datorează constrîngerilor pe care oricine le suferă de cînd începe să gîngurească pînă moare. Necontenit cei din jur îi arată ce e voie și ce nu e voie, ce cuvînt e „de rușine'' sau supără, ce nu se cuvine să spui la masă, în fața unuia mai mare, a mamei, a tatei, a învățătorului, la îngropăciune, la nuntă, cînd aud și copiii ș.a.m.d. Oprelişti sînt așadar pretutindeni, ca și cum oamenii s-ar judeca unii pe alții aproape numai după vorbele lor, ceea ce ar putea să fie adesea mai adevărat decît pare. Mai sînt însă și greutățile din mintea fiecăruia. Ele se vădesc în special cînd omul învață o meserie, la școală sau în altă parte, și trebuie să-și facă propozițiile și frazele cît mai bine spre a fi repede înțeles.

Din viața de toate zilele, se știe că multe lucruri se pricep mai repede și mai ușor nu din rețete, ci dacă se și arată. Cel ce o face scapă atunci de multe din constrîngerile dinlăuntru. Obiectele trebuincioase aflîndu-se la îndemînă, el nu mai este nevoit să le descrie, nu mai trebuie să compună fraze lungi, să aibă grijă de însușirea lor, să se străduiască să le lege cu foarte multă grijă.

Cu totul altceva se întîmplă însă în mintea și în felul său de a vorbi cînd se roagă să i se dea un sprijin, un ajutor, cînd vrea să facă pe altul să-i asculte părerile, să-l atragă de partea lui într-o acțiune oarecare, să-l îndepărteze de alții, să-i „scoată din cap'' un lucru sau altul etc. În asemenea împrejurări, el se silește să „prindă'' pe celălalt „în mreaja vorbelor sale'' — cum se spune popular —, să-i ghicească gîndurile, șovăielile, refuzul sau aprobarea, recurgînd la o r e t o r i c ă, deși nici nu știe adesea că așa se numește dibăcia sau priceperea de a convinge pe alții cu vorba, o „dibăcie'' care nu e la urma urmelor decît asocierea susținută dintre regulile cerute de modul obișnuit de exprimare și necesitatea atingerii unui scop, de obicei practic. Dar, datorită acestui scop, felul de a vorbi se schimbă foarte mult. Fie că a fost învățată numai prin luare-aminte la vorbirea din jur, din care s-au tras concluzii, fie că i s-au pus în lumină trăsăturile prin studii, retorica este alegerea și așezarea în așa fel a părților din ceea ce avem de spus încît să ne asigurăm că sîntem ascultați și înțeleși de ceilalți și că-i putem convinge.

Vorbitorii doresc însă adesea și altceva. Ei vor să-și explice lumea. De ce este și dacă este alcătuită cum o văd ei, și nu altfel? Dacă a fost totdeauna așa sau nu, dacă nu ar putea fi nu cum este sau li se spune că

este, ci cum cred ei că ar trebui să fie etc. La asemenea întrebări s-au dat şi se dau mereu răspunsuri prin mitologie, prin teorii filozofice, prin constatări ştiinţifice, dar ele nu au împiedicat şi nici nu împiedică pe oameni să-şi închipuie diferitele laturi ale lumii prin fantezia lor, legîndu-le prin cuvinte în aşa fel încît ele să capete însuşiri noi, să schimbe însuşirile între ele şi să ne înfăţişeze sub o lumină nouă ceea ce ne înconjoară, clădind din lucruri şi cuvinte vechi feţe noi ale lumii.

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, Archibald Alison [1] spunea că „emoţiile estetice rezultă adesea dintr-o combinare particulară a calităţii anumitor obiecte sau din legăturile care se fac între anumite părţi ale obiectelor". Ideea ca atare datează sub diverse forme din antichitate, dar niciodată, din cîte ştim, limbajul poetic nu a fost definit pe baza ei. Cauza principală credem că a fost — şi în mare măsură continuă să fie — convingerea nemărturisită că expresia trebuie să atingă un anumit nivel estetic spre a-şi merita numele de limbaj poetic, pierzîndu-se din vedere că estetica începe chiar din momentul exprimării modului de închipuire a unei lumi sau a unora din elementele ei constitutive şi că de aici decurg în mod necesar toate metaforizările, în accepţia cea mai largă a acestui termen. Se pare că şi Jean Michel Adam şi Jean Pierre Goldstein[2] se apropie de acest punct de vedere cînd spun: „Noţiunea de funcţie poetică a permis să nu se mai considere comunicarea poetică ca un mod de expresie lirică (ceea ce era în mod esenţial la origine) sau un mod de a şti ori de a vedea (aceasta în epoca « romantică »), ci ca un mod de invenţie prin limbaj, ca « experimentarea potenţialităţilor limbii »".

Deşi nu cerceta relaţia asupra căreia ne-am oprit mai sus, vorbind de expresivitate, Wolfgang Kayser[3] afirmă: „Limba literară este eliberată de o anumită finalitate şi de referirea la realitate a limbii cotidiene. Obiectualitatea evocată de ea are un fel de a fi specific, iar limba cunoaşte structuri speciale". Din mulţimea de forme, de cuvinte şi deprinderi de exprimare ale tuturor, cernem pe cele mai potrivite şi, pe tiparul lor, născocim adesea altele. Ne folosim adesea, alături de alte procedee, de urcările şi coborîrile vocii, de accent, de asemănările dintre părţile finale ale cuvintelor şi formelor, le repetăm cu oarecare regularitate şi compunem un cîntec, adesea necîntat, numit vers şi, adesea, poezie.

Toate acestea formează p o e t i c a [4]. Acţiunea ia naştere şi din plăcerea de a descoperi că în grai sălăşluieşte o forţă prin care ajungem la imagini noi ale lumii. Într-una din cele mai simple forme, această forţă apare în folclor, bunăoară în povestea *Basmul cu minciunile* [5], chiar într-un scurt fragment ca acesta: „Privind peste cîmpii, văzui nişte ţărani

[1] *Essaye on the Nature and Principle of Taste*, Edinburg, 1812, ap. A. Kibédi Varga, *L'objet en poésie*, în *Linguistic Studies Presented to André Martinet on the Occasion of the his Sixtieth Birthday*, ed. Alphonse Juilland, I, The Linguistic Circle of New York, London and Beccles, Edit. William Clowes and Sons, [f.a.], p. 559.

[2] *Linguistique et discours littéraire*, Paris, 1976, p. 130, ap. Ileana Oancea, *Poezia ca act de limbaj la Nichita Stănescu*, în „Limbă şi literatură", II, 1982, p. 173, nota.

[3] *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Edit. Univers, 1979, p. 473.

[4] Reducerea retoricii şi poeticii la esenţa lor nu constituie, bineînţeles, o definiţie. Există însă un nivel de la care ni s-a părut că e bine să pornească orice discuţie, şi el ar trebui să ne apară cît mai clar şi mai simplu. Astfel, deocamdată, nu are importanţă faptul că poetica se identifică adesea cu o artă poetică. Nu are importanţă în aceste condiţii nici deosebirea dintre ea şi p o i e t c ă. Pentru retorică şi aspectele ei moderne, vezi Vasile Florescu, *Retorica şi Neoretorica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973. Ea poate fi şi poetică, de unde formula: retorica poeziei.

[5] *Din folclorul nostru*. Culegere de texte şi melodii, prefaţă de M. Beniuc, Bucureşti, ESPLA [f.a.], p. 145.

care arau. Uitîndu-mă bine, văzui albina tatii înjugată ca un bivol la plug. Mă dusei şi luai albina. Cînd mă uitai bine la dînsa, o văzui stricată la ceafă de jug. Mersei mai 'nainte niţel, găsii o nucă mare. O spărsei în două şi, după ce scosei miezul, oblojii albina la ceafă. Cînd mă uitai mai pe urmă, ce să văz? Pe ceafa ei crescuse un nuc aşa de mare, încît abia îi vedeam vîrful''. ,,Minciunile'' sînt numai înlănţuiri ca: ,,albina tatii înjugată ca un bivol la plug'', ,,pe ceafa ei [a albinei] crescuse un nuc aşa de mare'' etc. Ce face povestitorul aici stă la îndemîna oricui, căci el uneşte, de exemplu, pe *înjuga*, utilizat de obicei pentru boi şi bivoli, cu *albină*, poate şi pentru că, figurat, chiar oamenii sînt uneori înjugaţi.

Combinarea cuvintelor obişnuite în enunţuri care capătă valoare nouă prin însuşi acest fapt o remarcase încă la sfîrşitul erei păgîne Dionis din Halicarnas într-un excurs intitulat *Despre potrivirea cuvintelor*[6]. Pentru a arăta că potrivirea lor ,,nu este cu nimic mai prejos decît alegerea cuvintelor, nici în privinţa desfătării, nici ca forţă de convingere, nici ca exprimare viguroasă'', el citează primele 16 versuri din cîntul al XVI-lea din *Odiseea*, remarcînd că aceste versuri conţin cuvinte pe care ,,le-ar putea folosi oricînd fie năierul, fie ţăranul, fie meşteşugarul — şi în general orice om care nu-şi face nici un fel de griji în privinţa vorbirii ornate şi se mulţumeşte cu vorbele care-i stau la îndemînă''. Noutatea pe care o aducea Dionis din Halicarnas este mai profundă decît ne pare nouă astăzi, fiindcă retoricile din antichitate insistau asupra eleganţei termenilor, neglijînd efectele combinării lor, mai exact spus nu subliniau efectele şi posibilităţile ei semantice[7].

Deşi ,,lumea'' în care o albină *trage la jug* alături de un bivol, nu mai este lumea de toate zilele, pentru a ne fi înfăţişată, nu s-au născocit fiinţe sau obiecte noi, şi nici cuvinte, ci lucrurile existente au fost puse să facă acţiuni după alte legi decît cele cunoscute. O asemenea răsturnare este un procedeu vechi. Îl găsim şi în ,,lumea pe dos'', în cazuri ca cele citate în continuare după Ernst Robert Curtius[8]: ,,De acum înainte, lupul să fugă de bunăvoie de oaie, stejarul să facă mere de aur, bufniţele să se ia la întrecere cu lebedele ...'' sau: ,,să fete găinile iezi, caprele să facă ouă'', sau: ,,boul e înjugat în spatele carului'' etc., cîteva avînd răspîndire şi în literatura populară. Motivele răsturnării sînt foarte diferite, dar mijlocul este acelaşi: însuşirile lucrurilor trec de la unele la altele. ,,Lumea pe dos'' este prezentă şi în opere moderne, în corelaţii mai complexe şi mai rafinate, cum o întîlnim, de exemplu, în *Triumful*, în *Evoluţii* de T. Arghezi în *Epitaf* de Şt. Aug. Doinaş etc., căci şi scriitorii culţi procedează ca povestitorul din *Basmul cu minciunile*, numai că ei maschează drumul pe care încheagă ce au de spus. O dovadă dintre multele care s-ar putea da o avem într-un scurt poem al lui Lucian Blaga, *Mugurii*. Şi aici se petrece trecerea de la un obiect la altul a unor însuşiri care îngăduie acestor ,,obiecte'' să facă gesturi şi să aibă atitudini neîntîlnite niciodată în realitate. Se atri-

[6] *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 234, 236, 279.

[7] Vezi şi D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 116—118.

[8] *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 117.

buie, de exemplu, vîntului calitatea de „a săruta" cerul și „a-i scoate ruji de sînge pe obraji":

Un vînt de seară
aprins sărută cerul la apus
și-i scoate ruji de sînge pe obraji.
Trîntit în iarbă rup cu dinții
gîndind aiurea—mugurii
unui vlăstar primăvăratic.

Îmi zic: „Din muguri
amari înfloresc potire grele de nectar"
și cald din temelii tresar
de-amarul tinerelor mele patimi.

Fața lumii în care *trîntit în iarbă rup cu dinții/ ...*/ *mugurii/ unui vlăstar primăvăratic* se schimbă bineînțeles cînd două dintre stihiile ei, vîntul și cerul, capătă calități de ființe umane îndrăgostite. Ca și cînd dorințele, patimi amare, s-ar fi trezit din muguri amari și din iubirea idilică dintre cer și vînt, omul însuși tresare și el „cald" din temelii.

O „lume", în accepția dată aici termenului, poate să constea, ca cea din *Mugurii*, dintr-o simplă redistribuire a rolului obiectelor (vîntul și cerul în postură de îndrăgostiți în imaginația unui tînăr tresărind de intensitatea patimilor lui „amare"), poate să fie o succesiune de evenimente și de situații, ca într-o nuvelă, într-o schiță sau într-un roman, să zicem bunăoară ca lumea din *Vizita* lui I.L. Caragiale sau ca cea din *Căldură mare* de același autor, poate să fie constituită dintr-un șir de reflecții filozofice, ca lumea din *Sărmanul Dionis* al lui M. Eminescu, dintr-un mod de a se privi pe sine între ceilalți, ca în mare parte din psalmii lui T. Arghezi și din poemele lui G. Bacovia, să fie o stare de spirit a unei colectivități umane într-o împrejurare sau alta, ca în *Răscoala* lui L. Rebreanu, un personaj, ca *Harpista* lui Duiliu Zamfirescu sau ca Luceafărul ori Cătălina din poemul bine cunoscut al lui M. Eminescu ș.a.m.d. Ea nu trebuie confundată cu vechea și foarte des vehiculata formulă de „univers al scriitorului", nici cu cea de „univers al operei", cu toate că, adesea, este foarte aproape de aceasta din urmă. Dar prin „universul" (scriitorului sau al operei) ne reprezentăm mai totdeauna concepția unui artist despre „lumea ca atare", felul în care a văzut-o, a înțeles-o, a judecat-o, eventual a transformat-o în imaginație, căutînd în arta lui literară atît fantezia, cît și fundamentarea ei în real. Se urmărește așadar nu atît lumea rezultată din prelucrarea proprie a datelor realului, cît prezența acestui real în operă.

În cercetarea de față întrebuințăm termenul de „lume", de obicei însoțit de „închipuită", în sensul de lume posibilă [9]. Deosebirea față de „universul" (operei sau al scriitorului) pare măruntă, dar este hotărîtoare pentru studiul limbajului poetic, fiindcă subliniază a c t u l de creație, legăturile și condiționarea dintre limbajul poetic și felul obișnuit de a vedea

[9] Pentru conceptul de „lumi posibile" din punct de vedere lingvistic și literar, vezi, mai recent: E. Vasiliu, *Preliminarii logice la semantica frazei*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 9 ș.u., J. S. Petöfi, *Some Aspects of Text Grammar*, The Hague, 1962; *Text-Grammars, Text-Theory and Theories of Literature*, în „Poetica", 7, 1973; *Vers une théorie partielle du texte*, în culegerea *Papiere zur Textlinguistik*, 9, Hamburg, 1975. Vezi, de asemenea, Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

și modifica „lumea ca atare", consecințele reprofilărilor semantice și, în genere, ale tuturor schimbărilor implicate în acest act.

Spre a ajunge la lumile posibile din literatură s-ar putea alege și o cale intermediară. S-ar putea porni de la „universul" (operei sau al scriitorului), restrîngîndu-l treptat pînă s-ar obține imaginea și modul de organizare particulară a lumilor închipuite de el în operele lui. Pe o asemenea cale va trebui să se facă însă mari și multe ocoluri, nu totdeauna folositoare pentru cercetarea noastră.

Toate operele literare își făuresc o lume a lor, chiar cele în care autorii afirmă că întîmplările și oamenii despre care vorbesc sînt întru totul adevărate, că au fost chiar așa cum ni-i sau ni le înfățișează. Dar și ei, cînd povestesc, privesc lucrurile cu alți ochi decît atunci cînd se aflau în miezul evenimentelor, căci își a m i n t e s c, iar amintirile sînt întotdeauna personale.

Wolfgang Kayser[10] observă, în legătură cu ce așteaptă publicul de la roman, că „domnește o ciudată *coincidentia oppositorum* : pe de o parte dorim ca romanul să provină din fantezie, adică din forța cea mai poetică (*ficțiune* este un termen de specialitate nimerit), iar, pe de altă parte, dorim totuși verosimilitatea, realitatea, ba chiar « certificarea » celor povestite".

Coincidența sau coincidențele dintre lumile posibile ale literaturii și lumea reală, în sens de lume contingentă, nu intră în preocupările noastre aici. Pentru ce voim să demonstrăm ni se pare suficient să admitem că d e s c r i e r e a lumii contingente ca atare nu constituie obiectul literaturii, ci al diverselor științe. Fără îndoială că lumile închipuite cu ajutorul limbajului poetic nu sînt complet debarasate de raporturile cu cealaltă lume, dar determinarea lor exactă se rezolvă numai dacă dispunem de inventarul cît mai bogat al rezultatelor obținute de științele care cercetează lumea contingentă. Aplicarea criteriului de adevăr sau de fals nu constituie o soluție în cazul nostru, fie și numai pentru că frontiera dintre adevăr și fals este labilă, ca să nu mai vorbim de faptul că ea nu privește decît în mod periferic literatura ca artă[11].

În 1944, Alfonso Reyes a propus o definiție complexă pentru literatură, considerînd că ea trebuie caracterizată prin nouă trăsături distinctive. O reproducem aici după José Portuondo[12], atrăgînd atenția asupra trăsăturilor 1, 2, 3, 4, 8, 9 (numerotate de noi), care privesc limba ca formă de expresie și asupra trăsăturii 5, care o privește ca formă a conținutului.

„Literatura este o activitate teoretică a omului; [1] provine din facultatea vorbirii; [2] se încadrează în sistemul organic de semne verbale care este limbajul; [3] se manifestă în limbi sau idiomuri determinate; [4] în cazul nostru este un paralocviu (notă : limbajul *sui generis* sau

[10] *Op. cit.*, p. 34.

[11] Vezi Ulrich Charpa, *Künsterlische und wissenschaftliche Wahrheitsbegriffe*, în „Poetica", 13, 3–4, 1981, p. 327–344, și Stanislaw Balbus, *Texte littéraire et sa structure acoustique*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, DXXXIII, Warszawa – Krákow, 1981, p. 22–34; Anca Runcan Măgureanu, *Aspecte semantice ale constituirii textului*, în *Semantică și semiotică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 50–51.

[12] *Conceptul de poezie*, București, Edit. Univers, 1982, p. 168–169, unde se reproduce argumentarea lui Alfonso Reyes din *El deslinde. Prolegomena a la Teoria Literaria*, Mexico, Edit. El Colegio de Mexico, 1944. Vezi și capitolul *Patru perspective asupra noțiunii de literatură* din Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Edit. Univers, 1983, p. 14–34.

limbajul „alături", fie în faza lui teoretică pură, fie în faza mixtă sau teoretico-practică) cu configurație semantico-poetică inseparabilă; [5] are intenția semantică de ficțiune; [6] nu admite estimarea datelor reale pe care le poate cuprinde fie în sensul unui minim de realitate indispensabilă, fie în cel al unei realități tratate în direcția ficțiunii; [7] se referă la experiența pură, chiar și atunci cînd incorporează în mod ancilar noțiuni ale unei cunoașteri specifice; [8] valorifică la maxim și în egală măsură cele trei note lingvistice: intelectuală, acustică și efectivă; [9] caută, prin intermediul stilului, o potrivire psihologică de precizie comutativ-expresivă (pentru a sugera pînă și imprecisul) și o potrivire estetică de natură lingvistică, potriviri care prezintă univocitate de conținut intuitiv și individualizat (într-un context simpatetic de natură supraintelectuală și, în cele din urmă, într-o desfășurare rezultată din integrarea spirituală pe care unii o consideră ca pe o treaptă către participarea mistică)".

Cît despre ficțiune, John R. Searle [15] ține să precizeze că nu se poate pune semnul egalității între ea și literatură, ceea ce, evident, este adevărat, dar nici nu putem crede, deși J.R. Searle aduce în sprijinul său pe Wittgenstein, că, „pe scurt, dacă o operă literară este sau nu literară cititorul trebuie să decidă, iar dacă o operă este ficțiune sau nu, aceasta rămîne la decizia autorului". Dacă scrierile lui Thucydides și ale lui Gibbon se încadrează în literatură, cum consideră J.R. Searle, decizia sa a fost luată pe temeiul unui anumit fel de retorică. Ficțiunea în sine, fără limbajul care o exprimă, privește psihologia și logica. Ficțiunea exprimată prin limbaj este literatură, se înțelege de la sine, cînd limbajul are coerență etc. [14].

Considerarea limbajului ca intermediar între *poezie*, „invenție de ficțiuni" (după Platon, *Fedon*) și realizare de valori estetice conține ideea că ficțiunea ca activitate psihologică este altceva decît situația inventată cu ajutorul ei. Ca activitate psihologică ea nu este, evident, poezie. Poezie (și literatură) nu este decît produsul ficțiunii (stări, situații; într-un cuvînt, l u m i), rezultat din supunerea ficțiunii la canoanele exprimării verbale, deci condiționat de un număr de reguli admise ca atare din punct de vedere cultural (sau măcar admisibile). Alte modalități de manifestare a ficțiunii nu intră acum în discuție, indiferent dacă sînt artistice sau nu. Creația literară și poetică reprezintă rezolvarea contradicției dintre ficțiune ca activitate liberă, mai mult ori mai puțin bine ordonată prin semne verbale, și mulțimea de reguli impuse de limba și de limbajul specializat în care ea trebuie să se exprime.

Încercările de a defini literatura prin actele de limbaj (acte de vorbire) pe baza teoriei lui J.L. Austin merită atenție, pentru că, în ultimă instanță, teoria amintită nu face decît să sugereze posibilitatea construirii de lumi imaginate prin limbaj. Astfel, R. Ohmann [15] spune că, „în particular, o operă literară *imită literal* (sau redă) o serie de acte de vorbire care, în realitate, nu au altă existență. Prin aceasta, ea îl determină pe cititor să-și imagineze un vorbitor, o situație, un set corespunzător de evenimente

[13] *Statutul logic al discursului funcțional* din culegerea de studii *Poetica americană*. Orientări, studii critice, antologice, note bibliografice de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1981, p. 210 ș.u.

[14] Asupra coerenței și coeziunii textului, vezi E. Vasiliu, *On some Meanings of „Coherence"*, în *Papiere zur Textlinguistik*, 20, 2, ed. János S. Petőfi, Hamburg, Edit. Helmut Buske, 1979, p. 450 ș.u., Solomon Marcus, *De la propoziție la text*, în *Semantică și semiotică*, p. 34 ș.u.

[15] *Actele de vorbire și definiția literaturii*, în *Poetica americană*, p. 179 ș.u.

ş.a.m.d. Aşadar, se poate spune că opera literară este mimetică şi, într-un sens mai larg, ea «imită» nu numai o acţiune (termenul lui Aristotel), ci şi o situaţie imaginară detaliată nedefinit pentru cvasiactele ei de vorbire" (vezi şi p. 197, unde se face relaţia dintre literatura mimetică şi literatura-creatoare-de-lumi). După părerea autorului, se disting şapte definiţii ale literaturii, întemeiate pe următoarele propoziţii fundamentale: 1. Literatura este mimetică. 2. O operă literară creează o lume. 3. Literatura este retorică. 4. Toată literatura este dramatică. 5. Literatura este joc. 6. Literatura — ca şi arta, în general — este simbolism reprezentaţional. 7. Literatura este autonomă.

A distinge faptul născocit de cel nenăscocit nu este lucru uşor. Căci el nu ţine numai de operă, ci şi de priceperea celui care o citeşte ori o ascultă, de cunoştinţele şi de puterea lui de a-şi dezvălui ce este adesea învăluit cu bună ştiinţă, deci de c o m p e t e n ţ a lui, fireşte cînd opera însăşi nu arată deschis ce vrea, ca *Basmul cu minciunile*. Înţeleasă cum am arătat, literatura artistică nu mai include din principiu descrieri ale întîmplărilor la care cineva a luat parte sau le-a aflat de la alţii. Aşa-numita literatură istorică (memorii, cronici) devine în cel mai bun caz un preambul al literaturii artistice, un soi de exerciţiu de limbaj, înfăptuit cu mai multă ori mai puţină măiestrie, ca şi versurile convenţionale închinate unor persoane, împrejurări sau obiecte (ca odinioară la stema ţării, de exemplu), atîta vreme cît nu fac decît să respecte ritmul şi rima unor tipare banale. Nici acele relatări ştiinţifice, atît de atrăgătoare uneori, care ne introduc în „lumea adîncurilor mării", în „minunata viaţă a albinelor ori a furnicilor", în „imperiul păsărilor, al insectelor, al moleculei, al atomului, pe suprafaţa lunii" etc. nu sînt literatură artistică decît dacă autorii lor ştiu să brodeze pe constatările strict ştiinţifice evenimente datorate închipuirii lor. Nu este de ajuns aşadar o „lume" mai puţin cunoscută unora dintre noi să ne minuneze. Pentru ca înfăţişarea ei prin grai să fie literatură artistică, trebuie să se întîmple în ea însăşi ceva care să fie rod al închipuirii. Nu este deci literatură artistică unde nu avem alcătuire datorată fanteziei.

Un argument ne oferă Wolfgang Kayser[16]. El compară două expresii posibile într-o conversaţie banală, dar pe care le extrăsese dintr-o poezie a lui N. Lenau, unde „semnificaţiile nu se mai referă la situaţii reale. Stările de lucruri au mai degrabă o existenţă ciudat de ireală, în orice caz cu totul personală, care diferă fundamental de cea din realitate. Stările de lucruri sau, aşa cum ne place să mai spunem, obiectualitatea (care cuprinde, fireşte, şi oameni, sentimente, întîmplări) există numai ca obiectualitate a acestor expresii literare. Şi invers, expresiile operei literare îşi creează propria lor obiectualitate".

Ne despărţim în această privinţă de o teză bine cunoscută, reluată recent de Iuri Lotman[17]. Pentru el, „literatură artistică poate fi orice text literar care, în cadrul unei culturi, este capabil să realizeze o funcţie estetică. Dar, întrucît, în principiu, e posibil ca, în momentul creării textului şi în momentul studierii lui, să fie necesare condiţii diferite pentru ca funcţia estetică să se manifeste, textul respectiv poate fi considerat de cercetător fenomen artistic, în ciuda faptului că, pentru autor, el nu intră în sfera artei (cum de altfel, este posibil şi fenomenul invers)".

[16] *Op. cit.*, p. 34.

[17] *Despre conţinutul şi structura noţiunii de „literatură artistică"*, în *Poetică, estetică, sociologie*, Bucureşti, Edit. Univers, 1979, p. 117.

Foarte utilă este însă ideea lui I. Lotman de a considera literatura artistică o sumă de texte — am prefera să-i spunem un „ansamblu", în sens de „mulțime" —, căci atunci putem proiecta asupra ei un criteriu de selectare, fie cel estetic, și, în consecință, toate producțiile verbale care-l satisfac vor fi declarate literatură artistică, indiferent de conținut, fie cel al lumii imaginate și, în consecință, vor fi declarate literatură artistică producțiile verbale corespunzătoare, indiferent de realizarea estetică. Nimic nu ne împiedică să le aplicăm pe amîndouă, însă într-o anumită ordine. Preferăm ordinea : lume închipuită (sau posibilă), funcție estetică, pentru că numai în acest fel credem că se poate sublinia și valorifica acțiunea emițătorului de mesaje artistice de a transforma mental obiectul supus atenției și prelucrării sale. În termenii teoriei lui L. Hjelmslev așa se înțelege, între altele, și de ce formele conținutului unei limbi sînt modificabile.

În același sens ia poziție Grupul μ [18] : „Dacă nimic nu deosebește poezia în planul substanței conținutului de celelalte tipuri de discurs, nu este sigur că ea nu se deosebește printr-o organizare proprie a acestui conținut. În orice caz, noi susținem aici această ipoteză [...]".

Și, cum criteriul construirii lumii închipuite și criteriul estetic ar trebui aplicate amîndouă asupra mulțimii textelor, literatura apare și ca proces, ca procesul conștient și consecvent organizat cu scopul modificării estetice a formei conținutului prin limbaj verbal. Proiectarea celor două criterii asupra unui ansamblu de texte reprezintă deci un mijloc mai eficace de stabilire a caracterului literar decît luarea în considerație numai a celui estetic, dar cu condiția să se urmeze itinerariul : lume închipuită — funcție estetică sau, în orice caz, cele două criterii să fie totdeauna asociate. Chestiunea dacă însăși operația de construire a unei lumi închipuite nu este totuna cu activitatea estetică se poate pune.

După André Malraux[19], „pentru ca arta să se nască, trebuie ca relația dintre obiectele reprezentate și om să fie de altă natură decît cea impusă de lume". H.R. Jauss [20] crede că afirmația lui Malraux se justifică numai pentru perioada de după Renaștere, cînd artele și-au dobîndit autonomia— ceea ce ni se pare discutabil.

Activitatea estetică este într-adevăr legată de calitatea operației de construire a unei lumi, dar nu e același lucru cu aceasta din urmă, căci activitatea estetică presupune anumite norme, care rezultă dintr-un echilibru valoric.

Gustul estetic al unei societăți sau al unei părți din societate la un moment dat este însă o problemă de sociologie a culturii, de istorie a ideilor despre literatură sau de istorie a esteticii.

De ele depind și exigențele criticii, care poată să ceară „perfecțiune", cum face, de exemplu, Alonso Amado [21] cînd susține că „viziunea asupra lumii este construcție poetică, operă creată de autor nu numai atunci cînd lumea închipuită este una cu totul străină, ci și atunci cînd respectivul autor n-are nici cea mai mică intenție de simulare, lăsînd să se întruchipeze acea viziune asupra lumii pe care el însuși o trăiește în viața prac-

[18] Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, 1977, p. 79.
[19] *Les voix du silence*, Paris, 1951, ap. Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Edit. Univers, 1983, p. 382.
[20] *Op. cit.*
[21] *Materie și formă în poezie*, București, Edit. Univers, 1982, p. 89.

tică: prin urmare, a crea poetic înseamnă a o elabora, dîndu-i perfecțiune exemplară".

Dar dacă lumea pe care un scriitor „o trăiește în viața practică" trebuie să capete „perfecțiune exemplară" spre a fi poetică, aceasta înseamnă că ea apare în mod necesar ca modificare, fie și parțială, a lumii contingente, cum i-am spus aici, deci transformată prin închipuire. A. Amado are desigur în vedere cele două mari modalități ale construirii de lumi: cea fantastică și cea realistă. Prima se caracterizează prin răsturnări esențiale ale legăturilor dintre elementele contingentului, chiar de la baza lor; cealaltă, prin acceptarea datelor globale ale contingentului și încadrarea lor în varietatea situațiilor particulare, a sentimentelor, a acțiunilor și ideilor noastre.

În fond, revenim la constatarea că reproducerea exactă a lumii contingente trăite nu privește arta literară și — sîntem nevoiți să extrapolăm! — nici o artă.

Greutățile închegării formei definitive a operei de artă au fost foarte bine înfățișate de Luigi Pareyson [22]. „Forma — spune L. Pareyson — se definește în chiar execuția ei și devine formă la capătul unui proces în care artistul o inventează executînd-o; descoperirea are loc doar în timpul și prin intermediul execuției; și numai operînd și făcînd, adică doar scriind, pictînd sau cîntînd artistul găsește și inventează forma". Dacă, în paragraful de mai sus, în loc de *formă* citim *formă definitivă* sau *închegată*, ori considerată astfel de artist, L. Pareyson are dreptate deplină. Obiecția noastră privește ideea constituirii unei a n u m i t e forme, am putea spune mai bine a *structurii finale*, căci căutările și încercările se fac prin scheme parțiale care sînt tot „forme", chiar dacă se dovedesc temporar nesatisfăcătoare, insuficient de limpede conturate și nelegîndu-se convenabil între ele. Are deci dreptate autorul cînd susține, în continuare (la p. 110): „Dar dacă este adevărat că execuția e o aventură, nu se poate spune, din această cauză, că se bazează doar pe ea însăși fără nici o călăuză sau criteriu, încredințată propriilor sale peripeții și condamnată să se hrănească cu întîmplarea". Or, călăuza sau criteriul se formează luînd formă, parțială și eventual nu destul de bine precizată, dar formă. În timpul execuției se inventează amănuntele care sînt asociate în structura socotită definitivă de artist pentru o operă a sa. L. Pareyson face deosebirea necesară între cele două aspecte ale formei, numind pe unul „formă formantă", iar pe celălalt „formă formată".

Foarte semnificativ pentru definitivarea formei este și fragmentul din *Les beaux arts* de Alain la care s-a oprit André Maurois în eseul său intitulat *Alain* [23]: „Balzac se slujea de personaje întîlnite: Thiers, Ducesa de Castries, Liszt și Doamna d'Agoult, polițistul Vidock. Dar aceste date din natură sînt, pentru romancier, ce este blocul de marmură pentru sculptor. Cum începe să-l cioplească, descoperă în opera schițată alte apariții; totodată, el găsește în lumea exterioară, în întîmplările din viață elemente bune de încorporat în pasta pe care o frămîntă. Imaginația nu poate să creeze decît prin lucrul mîinilor și al peniței. Un roman visat nu mai este un roman, după cum o statuie visată nu e o statuie. Artele frumoase se explică prin faptul că execuția întrece în permanență concepția. Acest fenomen din natură care depășește speranța noastră îl numim inspirație".

[22] *Estetica. Teoria formativității*, București, Edit. Univers, 1977, p. 109.
[23] Apărut la Paris, Edit. Gallimard, 1951, p. 108.

De aceea, modul de „a spune'' literatură nu este decît modul de a spune o lume închipuită, indiferent de gradul de apropiere a ei de „realitate'', care, de altminteri, este ea însăşi foarte complexă şi variată. Însuşi acest mod este limbaj poetic sau, în termeni mai riguroşi, el este mulţimea verbală structurată pentru a exprima lumi închipuite.

Alte laturi ale fenomenului literar, cum sînt, de exemplu, funcţia educativă, raporturile cu stadiul general al culturii şi gustul epocii etc., fără a fi lipsite de importanţă şi fără a se putea susţine că nu au legătură cu aspectele limbajului poetic, nu vor fi totuşi cercetate aici. Ele au nevoie de alt cadru. Pentru a vedea, de exemplu, cum se manifestă funcţia educativă în acest limbaj, ar fi necesar să stabilim mai întîi opiniile despre educaţie, asemănările şi deosebirile dintre ele, contradicţiile lor ş.a.m.d. A vorbi în genere despre funcţia în cauză înseamnă a risca formularea unor afirmaţii inevitabil superficiale, împingînd porţi deschise, căci, exceptînd pe foarte puţini, toată lumea admite că între funcţiile fenomenului literar se include ca ceva de la sine înţeles şi cea educativă. Analiza modului ei particular de manifestare implică instituirea unui cadru sociologic, iar acesta trebuie nu numai foarte clar stabilit, ci şi completat cu date cît mai exacte despre calitatea cititorilor, numărul lor, tirajul operelor, existenţa sau inexistenţa studiilor de literatură în sistemul de învăţămînt, nivelul criticii literare, legătura dintre viaţa, poziţia socială, concepţia filozofică etc. a scriitorilor. În ultimă instanţă, o asemenea încercare duce la o istorie a culturii văzute prin fenomenul literar, iar dacă în discuţie nu intră un anumit limbaj poetic, ci limbajul poetic fără alte precizări, rezultatul poate fi chiar o teorie, ceea ce nu ne-am propus aici. Evident, analiza raporturilor dintre realitatea dintr-un moment istoric oarecare şi cea din operele artistice este supusă aceloraşi exigenţe şi pretinde o rezolvare similară.

A. POETIZAREA GRAIULUI

De vreme ce literatura izvorăşte din dorinţa arătată, temeiurile limbajului ei se află în ultimă instanţă în graiul de toate zilele, de unde creşte treptat în cursul timpului, oricît de mari, de multe şi de uimitoare vor fi la un moment dat noutăţile lui.

Limbajul poetic nu constă în mod necesar din vocabular numeros, cum se crede adesea fără o cercetare prea atentă a situaţiei, căci, cînd se numără cuvintele, mai multe se întîlnesc în ştiinţă decît în literatură. El reprezintă operaţia de a da vocabularului, atît cît este, semnificaţii noi, de a schimba chipul lăuntric al cuvintelor, de a scoate la iveală ce pot desemna ele dincolo de ceea ce se ştie că desemnează.

Unii poeţi au şi fost de părere că virtutea cea mai de invidiat a acestui limbaj este exprimarea concentrată, chiar săracă. „Rimbaud — scria Ion Barbu [1] — se străduieşte s-o sărăcească deliberat, s-o simplifice pînă la un sistem redus de funcţiuni ale discursului. Se vorbeşte despre limba naivă, îngerească, a lui Rimbaud, despre lipsa de şir şi despre ritmurile ei împrumutate jocurilor de copii. În realitate, sîntem în faţa unei limbi şi a unei prozodii deduse prin abstragere: în faţa elaborării conştiente în vederea redării inefabilului''. Dacă în pasajul acesta, în loc de l i m b ă,

[1] *Poezii*, ediţie îngrjită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, Edit. Albatros, 1970, p. 342.

citim e x p r i m a r e, cum se pare că a gîndit I. Barbu însuşi, chestiunea este limpede.

Şi L. Blaga [2] înclina către o asemenea idee cînd scria în *Discobolul*: „Sărăcia limbii poate fi o stare de har. În această stare de graţie, copiii şi primitivii, chiar mediocri fiind, au adesea scăpărări metaforice geniale".

În notele acestui volum, G. Gană pune reflecţia de mai sus în legătură cu o părere similară din *Ştiinţa nouă* a lui Vico, unde se spune că unul din izvoarele întregii vorbiri poetice este sărăcia limbilor şi că, în vîrsta copilăriei, „oamenii au fost prin natura lor poeţi sublimi" [2].

Observaţia lui I. Barbu este însă mai riguroasă, căci, la el, s ă r ă c i r e a limbii (a expresiei, de fapt) contează ca act conştient şi creator, parte din însuşi procesul construirii operei, pe cînd L. Blaga nu face decît o constatare. În discuţie e de fapt sublimarea expresiei poetice, datorată refuzului creatorului de a se adresa mijloacelor consacrate de explicitare a unei limbi, înţeleasă ca totalitate de deprinderi lingvistice în uz într-o comunitate de vorbitori, tocmai pentru că poezia nu descrie, ci sugerează, iar a sugera înseamnă a elibera imaginaţia de univocităţile semantice.

În poezia antumă a lui M. Eminescu bunăoară sînt în jur de 3 600 de cuvinte [3], iar în întreaga sa operă literară, în jur de 5 000, mai exact, 5 016, cam cîte găsim şi în vocabularul oricărui vorbitor matur al limbii române fără pregătire culturală şi ştiinţifică deosebită [4]. S-a spus însă că poeziei lui Eminescu nici nu-i trebuiau mai multe şi că ar fi altceva dacă s-ar socoti şi cuvintele din proza artistică şi din articolele lui politice. Atunci cantitatea s-ar mări simţitor. Dar, cînd ne ocupăm de numărul cuvintelor din poezia eminesciană, de acest lucru ne ocupăm, nu şi de cîte cunoştea şi folosea omul Eminescu. El a recurs în poezie — ca poet — la cîte a recurs, pentru că de atîtea a avut nevoie. Să urmărim deci nu atît numărul lor, pe care nu e rău fireşte să-l ştim, ci gîndurile sugerate de ele cititorului, ce imagini şi ce stări sufleteşti trezesc ele, de ce şi cum reuşesc să ne atragă. Are deci dreptate Gh. Bulgăr [5] cînd observă că „stilul aforistic, metaforic, dens, pe cît reduce cantitatea lexicului, pe atît îl încarcă pe cel utilizat stilistic cu mai multe sensuri figurate. Reducerea numărului se însoţeşte cu amploarea semnificaţiilor, cu polivalenţa neaşteptată a cuvintelor vechi, deci calitate nouă în sferă semantică veche. Este o interesantă şi instructivă compensare, un joc subtil de fluiditate a sensurilor, a valorilor infinite pe care le pot căpăta cuvintele ...". Autorul face şi preţioasa constatare că, din cele 1 908 de cuvinte din *Luceafărul* [este vorba despre cuvinte-text — *n.n.*], 800 sînt unelte gramaticale şi adverbe. „Deci — încheie Gh. Bulgăr — cu ceva peste 1 100 de cuvinte s-a exprimat acea complexitate unică de idei şi semnificaţii într-o capodoperă poetică". Cu o singură mică rezervă, referitoare la considerarea sferei semantice în care pătrund sau în care se mişcă noile semnificaţii drept „veche", sîntem întru totul de acord. Părerea noastră în legătură cu semantica rezultată din noi combinări am expus-o la p. 146 ş.u.

[2] *Elanul insulei — aforisme şi însemnări*. Prefaţă, text stabilit şi note de G. Gană, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1977, p. 30, p. 252.

[3] Mai exact 3607, după D. Macrea, *Circulaţia cuvintelor în limba română*, în „Transilvania", 73, 4, 1942, p. 268 ş.u., *Fizionomia lexicală a limbii române*, în „Dacoromania", X, 1943, partea a II-a, p. 362 ş.u., *Problme de lingvistică română*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1961, p. 1–65.

[4] „Un vocabular mediu", cum îl numeşte Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1974, p. 18.

[5] *Studii de stilistică şi limbă literară*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971, p. 190.

Din mulţimea de exemple posibile, iată numai unul, strofa întîi din sonetul dedicat Veneţiei:

S-a stins viaţa falnicei Veneţii,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură prin vechi portaluri
Pătrunde luna, înălbind pereţii.

Cuvintele din cele patru versuri nu sînt numai prea bine cunoscute, ci par şi folosite în chip obişnuit, atît doar că respectă ritmul şi rima sonetului. Numai *viaţa falnicei Veneţii* opreşte o clipă pe cel ce se aşteaptă la altă aşezare a acestor trei cuvinte. Dacă el a făcut-o într-adevăr, nu va mai trece nici peste *S-a stins viaţa* şi se va gîndi că, pentru a se stinge, ea trebuie să fi avut sau să fi fost mai întîi l u m i n ă, l i c ă r, f l a c ă r ă, f o c, să fi strălucit ori să fi ars, căci de îndată ce lumina ori flacăra ei scade ori dispare, oamenii *se sting* (din viaţă), li *se stinge* (viaţa), au *priviri stinse*, chiar *glas stins* etc.; *privirea* sau *faţa luminoasă*, *lumina ochilor*, *licărul* ori *flacăra privirii* şi *glasul luminos* sînt, dimpotrivă, semne ale vieţii trăite inteligent, iar *mintea luminată* şi faptul că ea sau *chipul* cuiva *se luminează* e semnul că *lumina* cuprinde şi bucuria priceperii. Cînd este însă pusă în legătură cu *oraş*, *sat*, *cartier*, *societate* etc., *viaţa* nu ne mai apare ca „lumină". În *viaţa capitalei*, *viaţa mahalalei*, *viaţa clubului sportiv* etc., ea înseamnă pur şi simplu „activitate", „întîmplări din ...", „fapte care se petrec în ..." etc. Punînd deci faţă în faţă cele două semnificaţii obişnuite, „viaţa ca lumină" şi „viaţa ca activitate", ne aşteptăm ca despre *viaţa* unui oraş să nu se poată spune ca *s-a stins*, fiindcă numai în fiinţa omenească ea cuprinde uneori şi ideea de lumină. Nu are prea mare importanţă faptul că şi pentru oameni ea este „activitate" sau „scurgere a timpului în care întreprindem fel de fel de lucruri", este important faptul că, în afară de aceasta, la oameni şi numai la ei, ea are adesea înţelesul de „lumină". Iată dar ce legături produce primul vers al sonetului în mintea celui ce s-a oprit la el. Acum, el se poate gîndi la trei posibilităţi:

1. în Veneţia nu mai este nici o activitate. Veneţia este un oraş mort;
2. oraşul Veneţia şi-a pierdut strălucirea de altădată;
3. oraşul Veneţia este ca o fiinţă omenească, a cărei viaţă s-a stins.

Fiecare din ele este *corectă* în felul ei, dar versurile următoare nu îngăduie cititorului să se hotărască la una anume, căci cîntările şi luminile de baluri îl trimit la versul 2, în timp ce scările de marmură şi vechile portaluri prin care *pătrunde luna înălbind pereţii* îl trimit la versurile 1 şi 2, la nemişcare, lipsă de activitate a unui oraş părăsit. De abia la sfîrşitul sonetului, în cuvintele: *Nu-nvie morţii, e-n zadar, copile!* cititorul întrezăreşte posibilitatea ca *Veneţia* să fie întruchiparea unei stinse iubiri pe care Okeanos ar vrea s-o facă să renască prin dragostea lui, deci numai acum cititorul ar putea să-şi răspundă ca la 3, modificînd însă acest răspuns în sensul acelui *S-a stins viaţa* ... din primul vers, care trimitea foarte discret la o fiinţă omenească [6].

Nu vom duce mai departe analiza, căci, aşa cum am spus din capul locului, ne-am servit de începutul sonetului numai spre a arăta cum semni-

[6] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Bucureşti, Edit. Cartea Românească, 1982, p. 188, (v. şi p. 246), aduce obiecţii la părerea lui D. Caracostea din *Arta cuvîntului la Eminescu*, după care metafora dominantă în sonet este *s-a stins*. În realitate, după cum se vede, lucrurile sînt mai complicate.

ficaţiile noi se închează în jurul unor cuvinte obişnuite şi cum, pornind de la înţelesuri cunoscute, se trece printr-o schimbare în aparenţă la alt mod de a privi lumea. Schimbarea are însă o bază complexă în gîndirea desfăşurată după un fir conducător şi după anumite reguli. Cea mai de seamă dintre ele statorniceşte principiul că orice parte din grai poate să capete o destinaţie deosebită dacă se subordonează ideii de a servi înfăţişarea într-alt fel a lumii. Cînd face acest lucru, ea îndeplineşte o funcţie căreia îi spunem p o e t i c ă, pentru că asigură legătura între dorinţa de a privi altfel lumea şi graiul obişnuit, şi numai datorită acestei legături se produc în materialul limbii schimbări ca cele din poemul lui Eminescu.

Cum principalul mijloc prin care gîndim este graiul, el devine şi purtător al funcţiei poetice, fiind totodată mijlocul prin care îl observăm în calitatea lui de grai. În formulări cum sînt : *cuvîntul* c a l *are o silabă* ; *cuvîntul* p o m *înseamnă arbore cultivat care rodeşte fructe comestibile* sau : a c î n t a *înseamnă a scoate sunete melodioase de o anumită tărie*, cuvintele *cal*, *pom* şi *a cînta* sînt privite ca nişte obiecte despre care facem cîte o afirmaţie, din multe altele posibile, dar, oricîte ar fi, ele sînt înfăţişate tot prin grai. Cuvîntul despre care vorbim e scos pentru timpul cît îl discutăm dintre celelalte, ca un corp aparte, la fel, de exemplu, ca un cuvînt dintr-o limbă străină, ca un desen etc. Afirmaţia *cuvîntul* c a l *are o singură silabă* este la fel ca : *figura geometrică* Δ *are trei laturi*.

Utilizarea graiului pentru ca prin el să luăm cunoştinţă despre însuşirile lui are o însemnătate atît de mare, încît fără ea nu ar mai exista nici limbajul poetic, fiindcă o proprietate oarecare a unui lucru, indicată de cuvînt, nu ar mai putea fi gîndită separat de alte proprietăţi ale aceluiaşi lucru, indicate de asemenea prin cuvînt, şi deci nu am mai avea cum s-o atribuim altuia. Aceasta se datorează stabilirii unei legături între cuvîntul văzut ca obiect şi cuvîntul văzut ca instrument. Ea constituie aşa-numita funcţie metalingvistică, din care se deduce că graiul este în acelaşi timp materie şi unealtă de construire a unor imagini noi despre lume şi că prin aceasta se deschid şi porţile spre limbajul poetic [7].

Graiul obişnuit îndeplineşte însă şi alte funcţii. Una este cea de apel. Prin ea, vorbitorul atrage atenţia asupra celor ce va spune şi controlează dacă este ascultat şi urmărit, eventual înţeles. Numită şi funcţie fatică, ea leagă pe ascultător de cel care vorbeşte şi invers cu ajutorul unor cuvinte ca : *alo!* ; *(mă) auzi?* ; *ascultă(-mă)!* ; *ei, domnu'!* ; *tovarăşe!* ; *băiete!* ; *(fii) atent!* ; *înţelegi?* ; *se aude?* ; *ce vrei să spui?* ; *ce înseamnă cutare lucru?* etc. Adesea, ea se ascunde însoţind alte funcţii, ca în : *ş-atunci să te ţii, neică (ori taică, ori măiculiţă)!* sau : *uite, era mare, cum să vă spun? cît ...*

Numărul şi denumirile funcţiilor limbii n-au fost şi nici nu sînt aceleaşi pentru toţi cercetătorii [8]. Se consideră însă în ultimul timp că sînt şase cu totul, pentru că, elaborînd în 1958 un model general al limbii

[7] Referitor la metalimbaj în poezie, vezi şi cap. *Despicarea cuvîntului*, p.159 din lucrarea de faţă.

[8] Karel Horálek, *Les fonctions de la langue et de la parole*, în „Travaux Linguistiques de Prague", I, 1964, p. 41—46, şi, mai recent, Georges Mounin, *Les fonctions du langage*, în *Studies to André Martinet on the Occasion of his sixtieth Birthday*, p. 393—413 ; vezi şi Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Edit. du Seuil, 1972, p. 427, unde autorii fac legătura cu cele trei funcţii (de apel, de reprezentare şi de exprimare) stabilite de K. Bühler în cartea lui din 1934, *Sprachtheorie*.

pe baza teoriei informației, Roman Jakobson[9], autorul lui, s-a oprit la această cifră. În schimb, foarte rodnică pentru ce urmărim aici este ideea lui R. Jakobson potrivit căreia funcțiile limbii — oricîte ar fi, adăugăm noi — se rînduiesc, după temele tratate, într-o ierarhie, una trecînd în mod necesar pe planul întîi în dauna celorlalte, fără a fi obligatoriu ca toate să figureze într-un mesaj. De fapt, după cum s-a putut vedea din cele spuse pînă acum, lucrul cel mai important este să se stabilească ce elemente intră în legătură. Unul din ele este totdeauna graiul. Funcțiile lui nu sînt în fond decît raporturile dintre el și ceea ce vrem să spunem prin el. Doar singur, de la sine, el nu intră în aceste legături, căci totdeauna *cineva* spune și *altcineva* ascultă ce se spune.

În teoriile de tip jakobsonian, ideea este că atît vorbitorul cît și cel care ascultă depind de ce se spune, adică de *mesaj*. Așezarea mesajului în centrul unei scheme ca cea elaborată de R. Jakobson duce la descoperirea funcțiilor la care s-a și oprit autorul ei, pentru că schema modelează de fapt *actul de comunicare* și, mai ales, consecințele lui.

Potrivit cu datele acestei teorii, funcția poetică este „atitudinea față de mesaj în sine (*Einstellung*), «centrarea» asupra mesajului ca atare"[10]. Înainte de a vedea cum se înțelege *atitudinea față de mesaj în sine* și ce reprezintă *centrarea asupra mesajului ca atare*, va trebui să hotărîm ce este un mesaj, căci, cu toate că el se află în centrul schemei jakobsoniene, teoria în cauză nu-l definește. Din ilustrări rezultă însă că el este „ceea ce se spune". Iată o dovadă: „Există — cum afirmă R. Jakobson — mesaje care servesc în primul rînd la stabilirea comunicării, la lungirea sau la întreruperea ei; ele controlează cum funcționează canalul și circuitul («Alo, mă auzi?»), atrag atenția interlocutorului sau confirmă faptul că acesta rămîne în continuare atent («Ascultați?» sau, în Shakespeare: «Pleacă-ți urechea»; iar la celălalt capăt răspunsul: «M-hm»)"[11]. Altă dovadă: „Astfel, funcțiunea magică, de incantație, ne arată mai ales în ce fel se transformă o a «treia persoană», absentă sau inanimată, într-un destinatar al unui mesaj conativ". (Urmează cîteva mesaje de acest tip, ca: „Să se usuce acest urcior, *tfu, tfu, tfu!*" (descîntec lituanian.)[12]

Fiind așadar „ceea ce se spune", mesajul se poate lua în două feluri: sau numai ca grai în mișcare spre destinatar, adică fără să cercetăm și fără să luăm în seamă ce anume spune el, de vreme ce din principiu prin el trebuie să se spună ceva, sau, dimpotrivă, să ne ocupăm de el ca de un aspect particular al unui conținut. Nici într-un caz, nici în celălalt nu se înlătură însă marile probleme ale funcțiilor limbii. Într-adevăr, dacă îl privim doar ca grai în mișcare spre destinatar, dînd cu bună știință la o parte conținutul lui într-o împrejurare sau alta, ca să-l putem cerceta mai departe în aceeași calitate, sîntem nevoiți să ne ocupăm de latura lui formală, dar astfel calea de descoperire a altor funcții se limitează. Dacă ne propunem să coborîm mai jos cu o treaptă sau cu mai multe, trebuie să-l abordăm prin structura gramaticală, să-i găsim părțile con-

[9] Ne referim la comunicarea de la Massachussets, intitulată *Lingvistică și poetică*, cu titlul traducerii românești publicate în *Probleme de stilistică. Culegere de studii*, București, Editura Științifică, 1964. În legătură cu teoria lui Roman Jakobson, vezi și lucrarea acestuia, *Essais de linguistique générale*, Paris, Edit. de Minuit, 1963, traducere și introducere de Nicolas Ruwet după ediția englezească din 1960. O ultimă prezentare a poeticii lui R. Jakobson a făcut José Pascual Buxó, *Introducción a la poetica de Roman Jakobson*, Mexico, Edit. El Colegio de Mexico, 1978, cu referiri succinte la Școala de la Praga și la formalismul rus.

[10] *Op. cit.*, p. 93.

[11] *Op. cit.*, p. 91.

[12] Id., *ib.*

stitutive și modul în care unități din ce în ce mai mici se leagă între ele ca să formeze unități structurale mai mari.

Dar, în loc să tăiem mesajul în fragmente din ce în ce mai mici, putem să considerăm unitățile lui uzuale ca date și să stabilim ce rol au, la ce servesc și cum servesc în actul de comunicare. Mesajul ne apare atunci ca o m u l ț i m e de elemente (lingvistice, bineînțeles) care-și schimbă configurația (sau componența) după anumite criterii de ordonare. Din acest moment și atîta timp cît criteriile sînt respectate, mulțimea amintită poate căpăta și funcție poetică.

„Atitudinea" față de mesaj în sine, „centrarea" asupra lui ca atare reprezintă în aceste condiții atitudinea celui care „spune" și, ulterior, a celui care „ascultă". Dar, deși nu e de mică importanță, nu ea explică — după părerea noastră — impulsul funcției poetice, ea e numai consecința, rezultatul dorinței de a comunica un nou fel în care vorbitorii își imaginează lumea ori născocesc lumi deosebite de cea cunoscută în genere.

Ca mulțime, mesajul se modifică pentru că i se atribuie funcția de a satisface o dorință a vorbitorilor. Dar, cum lucrul acesta nu se petrece decît în urma aplicării criteriului stabilit de cel care înțelege că altfel intenția lui nu se va realiza, lui îi revine și obligația de a da acestei mulțimi forma sau formele cele mai potrivite cu criteriul admis, profitînd de posibilitatea adaptării la diverse funcții a variabilelor de care dispune graiul. În acest scop, o variantă uzuală poate să fie la fel de bună ca și una nouă, derivată din cea veche. Modificînd variabilele, funcția dă naștere la restructurări ale graiului. Ori de cîte ori vom fi puși așadar în alternativa funcție sau structură, vom avea în vedere principiul că funcția creează structura. „Centrarea" asupra mesajului ca atare nu reprezintă decît operația sau operațiile de așezare a părților graiului în așa fel încît acesta să devină un corp sau un o b i e c t organizat coerent prin care să se comunice ceva în limitele și după regulile cerute de o relație stabilită inițial, fie că este funcția poetică, fie că este alta. Un asemenea corp coerent este el însuși o structură, alcătuită, la rîndul ei, din structuri parțiale puse în serviciul ansamblului și, implicit, al scopului pentru care a fost stabilită. De vreme ce structura este dominată, e logic să se pornească de la funcția ei spre a cerceta „centrarea" asupra mesajului ca atare.

Desigur, operațiile despre care a fost vorba sînt complicate, pentru că structurile parțiale unite între ele pe baza unei funcții dominante formează o structură unică, bine articulată, iar drumul pînă la asigurarea coeziunii ei este presărat de nenumărate contradicții între funcția dominantă și celelalte funcții. Aceasta este însă o chestiune de tehnică a asamblării, bazată pe cunoașterea virtuților și posibilităților graiului ca atare. Mesajul le presupune și le implică mai bine ori mai puțin bine, după loc, timp, nivel de cultură, după calitățile celor care le pun în aplicare etc. Mesajele transformă graiul în cursul acțiunilor mereu reluate prin comunicare. Ele îl fac să se concentreze, să se cristalizeze și să se sintetizeze. Nu va fi deci adevărată o propoziție ca *acest mesaj este graiul x*, dar va fi adevărată propoziția *acest mesaj este în graiul x*. Va fi adevărată propoziția *tot acest mesaj este în graiul x*, dar nu și : *tot graiul x este în acest mesaj* (afară de cazul cînd folosim o hiperbolă).

În accepția de mai sus, mesajul ne apare ca un „concentrat" de grai în acțiunea de satisfacere a cerințelor unei funcții dominante, păstrînd virtuțile consacrate sau pe cele latente ale graiului.

De astfel de virtuţi se ocupă de fapt Roman Jakobson [13] în teoria sa cînd exemplifică simetriile sau alte aspecte ale concretizării poetice a graiului spre a sublinia ideea că, după părerea lui, funcţia poetică „nu poate fi studiată cu folos dacă facem abstracţie de problemele generale ale limbajului"; pe de altă parte însă, studiul limbajului „implică o atentă luare în consideraţie a funcţiunii [...] poetice".

A nu face abstracţie de problemele generale ale limbajului cînd studiem funcţia poetică înseamnă, credem, două lucruri: să nu uităm că întreprindem o investigaţie a limbajului *natural* şi să nu uităm că funcţia poetică nu există numai în poezie, ci se află virtual în limbă, sau, potrivit cu terminologia pe care am adoptat-o aici, şi în fapte de grai obişnuit, care presupun bineînţeles structurări de asemenea obişnuite, deşi ele nu-şi arată totdeauna calităţile poetice. Procedeul prin care multe dintre ele se fixează în mod stereotip nu se deosebeşte în esenţă de cel implicat în orice relaţie cu o marcă poetică [14].

În cursul comunicării se produce un fenomen de o însemnătate hotărîtoare pentru transformarea graiului obişnuit în limbaj poetic: ambiguizarea voită a enunţului, căruia i se atribuie cu bună ştiinţă o dublă semnificaţie: una vizibilă, alta sugerată. Un enunţ ori un mesaj nu devine poetic decît dacă rezultă din suprapunerea a ceea ce pare că spune el la prima abordare cu ceea ce spune el la o analiză mai profundă. Dar ca să iasă la lumină acel „ce vrea să spună", trebuie ca el să fie inclus în mesaj. Modul de a-l descoperi constituie un vast capitol al poeticii, cuprins în aşa-numita operaţie de c o d a r e şi de d e c o d a r e. Ca emiţător şi, se-nţelege, creator de poezie, poetul dă cuvintelor şi combinaţiilor dintre ele semnificaţii aparte. Cititorul se străduieşte să le descopere. Primul c o d e a z ă, celălalt caută cheia codului ca să d e c o d e z e presupusele echivalenţe. Această relaţie stă la baza oricărei ambiguizări, pentru că cel care elaborează un mesaj artistic nu recurge la accepţiile banale, ci atribuie termenilor limbii sensuri noi, neştiute în mod necesar de receptor, căruia nu-i rămîne, dacă vrea să păstreze contactul cu poezia, decît să le caute. Numai că posibilităţile lui de a le ghici depind pe de o parte de codul adoptat de emiţător, iar pe de altă parte de codul poetic general, de diversele lui realizări în alte creaţii poetice şi, evident, de competenţa personală a receptorului. El nu se află aşadar în poziţia fericită de a face echivalenţe de la unul la unul, pentru că, de la început, nu i se oferă asemenea posibilităţi, ci trebuie să întreprindă mai multe încercări. De aici, aşa-numita problemă a pluralităţii lecturilor. Nu vom intra în discutarea ei teoretică, vom da însă un exemplu, ales cu intenţia de a sublinia prin el ambiguizarea codului. Exemplul nostru este *Păunul* de I. Barbu:

Se ploconea răsăritean şi moale,
Mălai din mîna ta să ciugulească.
Albastru pîlpîia şi cald, la poale,
Ca pînzele alcoolului, în ceaşcă.

[13] *Op. cit.*, p. 93. Mariana Neţ a arătat, în *O încercare de reevaluare a funcţiei fatice*, în „Studii şi cercetări lingvistice", 30, 4, 1979, p. 329 ş.u., cum se asociază funcţia fatică în textele literare cu funcţia poetică.

[14] Pentru caracterul de indice (stimul) de poeticitate al clişeului, deci al unei manifestări concretizate de stereotipic, vezi Gabriela Duda, *Lectura clişeului*, în „Analele Universităţii Bucureşti, Limba şi literatura română", XXXI, 1982, p. 40–41.

Pe butură, nebunul tău cu scufă
Ochi inegali grozav de triști rotea,
Și mîna ți-a sucit, cum storci o rufă,
Și-a rupt și gîtul păsării, care bătea.

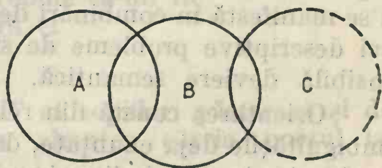
Dificultatea cea mai mare a decodării se află în ultimul vers, unde pasărea căreia „nebunul cu scufă" îi rupe gîtul ar putea să fie „nebunul cu scufă" însuși, care se autodistruge și ca „nebun cu scufă" și ca pasăre, întruchipînd împreună o ființă cu un imens orgoliu, ulcerat de ceea ce este silită să facă în versul al doilea din prima strofă. Decodarea se întemeiază numai pe calitatea ambiguizării: păun = pasăre = nebun cu scufă = orgoliu.

Nu multe piese poetice au un cod atît de ascuns. Unele fac chiar impresia că nici nu au ambiguități. Există ele, de exemplu, în *Somnoroase păsărele* sau în *Pe lîngă plopii fără soț*, sau în multe din poemele lui D. Bolintineanu, ale lui G. Coșbuc și ale altora ca ei? *Somnoroase păsărele* pare cînd un pastel, cînd un cîntec de leagăn (vezi versurile: *Dormi în pace!/.../ Fie-ți îngerii aproape,/ Somnul dulce!/.../ Noapte bună!*) putînd fi la fel de bine și una și alta, deci răspunde efectiv ambiguității poetice, a cărei analiză nu se reduce în cazul de față la atît, dar atît este suficient pentru acest stadiu al demonstrației.

Să fie, la rîndul lui, *Pe lîngă plopii fără soț* o simplă romanță, romanța unei iubiri neînfiripate? Cum să explicăm atunci strofa: *Căci te iubeam cu ochi păgîni / Și plini de suferinți, / Ce mi-i lăsară din bătrîni / Părinții din părinți*, așezată după secvențele tot atît de interesante: *Dîndu-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins; // Ai fi trăit în veci de veci / Și rînduri de vieți, / Cu alte tale brațe reci / Înmărmureai măreț?* Și de ce, în final, apare *un rece ochi de mort* (*Și te privesc nepăsător / C-un rece ochi de mort*), față de *ochiul tău senin* de mai înainte? Ele trimit la o „lectură" cu semnificații mai adînci.

Ambiguitatea diferă nu numai de la un poet la altul, ci și de la un poem la altul; e uneori mai subtilă, alteori mai puțin subtilă, dar inerentă poeziei, pentru că, după cum spune R. Jakobson [15] într-o formulă astăzi foarte bine cunoscută, „funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării".

Un cuvînt sau o formă oarecare din graiul curent are potrivit cu principiul echivalenței unul sau mai multe sinonime. Cînd cuvintele se combină între ele, numai unul din sensurile lor intră în principiu în înlănțuire și numai după ce a fost scos dintre celelalte în așa fel încît să poată fi asociat cu altul sau cu altă formă, alese și ele dintre mai multe. Grafic, această situație ar arăta ca două sau mai multe cercuri intersectate:



În cercul A sînt incluse sinonimele termenului A, în cercul B, cele ale termenului B ș.a.m.d. În porțiunea în care A se intersectează cu B rămîne numai acel sinonim al lui A care convine celui din B, iar în partea intersectată se plasează enunțul.

Mecanismul de mai sus este valabil pentru orice fel de înlănțuire, dar cele poetice tind să dezvolte porțiunea de intersectare, să introducă

[15] *Probleme de stilistică*, p. 95.

în ea pentru unul sau pentru amîndoi termenii din enunț cît mai multe sensuri. După formula jakobsoniană, aceasta înseamnă a proiecta p r i n c i p i u l echivalenței pe axa combinării. Autorul se referă la principiu, și nu la echivalență în sine, pentru că, într-o înlănțuire de termeni, cuvintele și formele sînt asociate numai cîte unul. Combinarea nu permite ca într-o structură cum este, de exemplu, *pe-nserata dimineață* (T. Arghezi, *Gravură*) să intre simultan atît *înserata*, cît și echivalentele ei: *mohorîta*, *întunecata*, *cenușia*, *tenebroasa* etc. Echivalența este dominată de selecție (*sau* un cuvînt, *sau* altul; *sau* o formă, *sau* alta). Datorită rațiunii ei de a fi, ea nu se identifică cu înlănțuirea, care este dominată de celălalt criteriu, al combinării (*și* cuvîntul *x*, și cuvîntul *y*; și forma *x*, și forma *y* sau: cuvîntul *x* + cuvîntul *y* + cuvîntul *z* etc.). Prin urmare, într-un mesaj poetic, în loc de *sau—sau*, avem *și—și*, în loc de *mohorîta dimineață*, de exemplu, avem o formulare exclusă în principiu din comunicările curente: *pe-nserata dimineață*. Dar tocmai datorită combinărilor obișnuite de cuvinte, *înserata* cere cu necesitate echivalarea cu cel puțin un sinonim și devine un loc de întîlnire a tuturor epitetelor avînd înțeles opus lui *luminos*, *limpede*, *clar*.

Se pare deci că limbajul poetic se mișcă înlăuntrul unui paradox, tinde să acumuleze o cît mai mare cantitate de informație în cît mai puține elemente de limbă. Dus la ultima lui expresie, paradoxul s-ar manifesta într-un masaj poetic alcătuit dintr-un cuvînt unic sau din nici unul! Deci, prin tăcere. Ca să se evite o asemenea consecință, nu rămîne decît să se asigure condensarea în mesaj a unei cantități de informație cît mai mare într-un spațiu cît mai mic. Funcția poetică acționează deci în dauna celei de comunicare, obligînd-o pe aceasta să cedeze măcar în parte, căci de îndată ce conținutul unui mesaj devine explicit, posibilitatea de a fi comunicat mai ușor crește, în timp ce poeticitatea lui scade sau dispare pur și simplu. Înseamnă că, din perspectiva intersectării despre care s-a vorbit mai înainte, acțiunea funcției de comunicare se intensifică atunci cînd se micșorează suprafața de intersectare, dar scade aproape automat ponderea funcției poetice. Prin urmare, de vreme ce în porțiunea amintită se includ cel puțin două înțelesuri reale ori virtuale ale unuia din termenii înlănțuiți în enunțul poetic, ea conține totdeauna pentru un asemenea enunț o ambiguitate semantică. E și cazul din *pe-nserata dimineață* de mai sus, unde *înserata* cumulează toate sensurile sinonimelor citate și, poate, și ale altora.

Ca să acționeze ca elemente constitutive ale poemului, sau în genere ale unui enunț poetic, ambiguitățile trebuie să fie adaptate la structura de ansamblu a operei, să fie ordonate de funcția poetică. Ele sînt orientate după modul în care o operă poetică (poem sau altceva) exprimă o lume și se manifestă în combinări de cuvinte, fiind din perspectiva unei gramatici descriptive probleme de sintaxă. La baza lor stă însă totdeauna o posibilă deviere semantică.

Orientarea constă din reluarea unuia sau a mai multor termeni din ambiguitățile deja enunțate, dar în altă formă. Între punctele de reluare, de obicei prin sinonimii mai mult ori mai puțin transparente, puncte cărora li s-a dat numele de i z o t o p i i, se stabilește trecerea de la o ambiguitate, la alta prin asocierea lor de la distanță. Dacă urmărim direcția asocierii, unind imaginar sau grafic izotopiile, obținem configurația cea mai simplă

dar şi mai concludentă a unui poem sau a altei opere poetice[16]. Se ştie, de exemplu, la ce discuţii a dat naştere ultimul vers din *Floare albastră* de Eminescu : *(Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră— / Floare-albastră ! floare-albastră!...) Totuşi este trist în lume!* Construcţia lui fiind surprinzătoare, unii editori au crezut chiar că ar trebui să aibă forma : *Totul este trist în lume!*, care pare mai logică, tocmai pentru că dezambiguizează sfîrşitul poemului. Întrebarea este dacă aceasta a fost şi intenţia poetului, căci uneori el urmează o linie alegorică evidentă, dînd impresia că propune şi cheia. Aşa procedează, de exemplu, M. Sorescu în *Harta:*

Mai întîi să vă arăt cu băţul
Cele trei părţi de apă
Care se văd foarte bine
În oasele şi ţesuturile mele :
Apa e desenată cu albastru.

După această „introducere", avînd ca punct de plecare faptul ştiinţific bine cunoscut că omul este alcătuit din 66% apă (cele trei părţi), se stabileşte convenţia că anatomia este un fel de geografie şi alegoria poate continua din ce în ce mai îndrăzneţ :

Apoi cei doi ochi,
Stelele mele de mare.

Partea cea mai uscată,
Fruntea,
Continuă să se formeze zilnic
Prin încreţirea
Scoarţei pămîntului.

Domeniul de referinţă lărgindu-se, omul este planeta pămîntească însăşi :

Insula aceasta de foc e inima,
Locuită dacă nu mă înşel.

Dacă văd un drum
Mă gîndesc că acolo trebuie să fie
Picioarele mele,
Altfel drumul n-ar avea nici un rost.

Dacă văd marea
Mă gîndesc că acolo trebuie să-mi fie
Sufletul, altfel marmora ei
N-ar face valuri.

Jocul, la fel cu „ziceam că eu eram" al copiilor, păstrează şi de aici înainte convenţia suplimentară, în virtutea căreia poetul îşi

[16] Pentru conceptul de izotopie (şi alotopie), vezi A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Edit. Larousse, 1966, p. 58, şi Maria Carpov, *Introducere la semiologia literaturii*, Bucureşti, Edit. Univers, 1978, p. 195 ş.u.

arogă dreptul de a se considera simultan om și glob pămîntesc:

Mai există desigur
Și alte pete albe
Pe trupul meu,
Cum ar fi gîndurile și întîmplările mele
De mîine.

Cu simțurile,
Cele cinci continente,
Descriu zilnic două mișcări:
O mișcare de rotație în jurul soarelui
Și una de revoluție
În jurul morții ...

Cam aceasta este harta pămîntului meu
Care va mai sta o vreme desfășurată
În fața voastră.

Între diversele metafore din secvențele poemului se instalează sugestiile care merg spre simboluri, dar, la prima vedere, pare că sîntem în fața unei echivalențe discret învăluite, a unei ghicitori cu multe similitudini cu *De-a v-ați ascuns* a lui Tudor Arghezi. *Hartă* stă foarte bine și ca replică senină lîngă *Dați-mi un trup, voi munților* a lui Blaga, unde se monologhează însă cu pămîntul și se exclamă patetic:

Pămîntule larg, fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năpraznice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!

L. Blaga nu face o alegorie, în schimb, comparațiile lui se subordonează unui orgoliu poetic evident:

...
mi-aș întinde spre cer toate mările
ca niște vînjoase, sălbatice brațe fierbinți,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frîng,
să-i sărut sclipitoarele stele,

ajuns la regretul din final:

Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup.

Întorcîndu-ne la versul cu care se încheie *Floare albastră*, pare foarte limpede că prin el Eminescu fixează cu intenție o enigmă, pe cînd finalul din poemul lui M. Sorescu și din cel al lui Blaga dezleagă o enigmă.

Ca în orice poem, și în cel discutat avem de-a face cu generarea unei imagini a lumii prin derivare dintr-un nucleu referențial. Acest nucleu conține totalitatea elementelor implicate în acțiunea de închipuire a lumii textului. De obicei ele sînt numite referenți și sînt identificate cu obiectele materiale desemnate de cuvinte, în timp ce legăturile dintre ele și

cuvinte sînt numite referințe. Nu avem intenția să rediscutăm teoriile prin care s-a ajuns aici. Am vrea doar să arătăm că pentru noi referentul nu este numai obiectul material denumit ca parte a realității cunoscute, ci și obiectele fără existență reală controlabilă, ca și ideile asupra cărora se concentrează atenția cuiva în enunțuri.

Problema referentului, a referinței și a cuvîntului legat de ele se pune în diverse feluri, de fiecare dată cu intenția de a se explica mai bine raportul dintre ceea ce servește la desemnarea realității, deci a așa-numitului *semnificant*, și ceea ce este desemnat, adică *semnificatul* [17]. Discuțiile se plasează inevitabil pe teren filozofic, pentru că realitatea trebuie cumva definită, raportul ei cu gîndirea și modul lui de redare prin cuvînt sau prin limbă trebuie de asemenea determinate etc., iar rezultatul este o filozofie a limbii. Cînd se adoptă ideea potrivit căreia limba este un sistem de semne, cadrul se lărgește, căci, așa definită, limba se include în teoria generală a semnelor, în semiotică, iar semiotica ia literatura împreună cu celelalte arte ca domeniu al său. Raționamentul este foarte simplu. Dacă limba constituie un sistem de semne, iar literatura nu se realizează decît prin limbă, atunci și ea trebuie să fie obligatoriu un sistem de semne [18]. Cum semnele sînt unicul mijloc cu ajutorul căruia omul poate să-și manifeste poziția față de realitate, atît față de cea obiectivă, cît și față de cea subiectivă, tot ce o arată trebuie să fie semn. În consecință, nu numai arta, ci și știința, cultura și întreaga civilizație se explică prin semiotică. Se înțelege însă de la sine că nimeni nu va spune că automobilul în calitatea lui strictă de obiect utilitar nu este decît un semn. În schimb, nu e nimic deplasat într-o propoziție ca *automobilul este semnul civilizației secolului al XX-lea*, pentru că aici automobilul împlinește rolul unui reprezentant a tot ce se leagă de aspectele cele mai izbitoare ale civilizației secolului al XX-lea. Nu analizăm acum adevărul sau falsitatea afirmației, căci dacă cineva ar spune că avionul, energia nucleară, desființarea colonialismului sau altceva caracterizează civilizația secolului nostru el nu ar face decît să ia alt obiect drept semn al acestei civilizații, dar oricare tot ca semn ar funcționa într-o propoziție ca cea de mai sus. Dacă am spune apoi că civilizația secolului al XX-lea are ca referent automobilul, am crea fără îndoială confuzie, căci de data aceasta nu mai avem de-a face cu automobilul ca semn (simbol sau emblemă), ci cu obiectul ca atare, căruia nu i-am dat calitatea de semn și nu din această perspectivă l-am numit. El nu mai reprezintă, nu mai substituie tot ce în aspectele civilizației secolului al XX-lea se leagă de el. Capacitatea obiectului de a fi sau nu semn nu rezidă în obiect, ci în puterea omului de a-l face să reprezinte și altceva. Semnul este deci totdeauna mai cuprinzător decît obiectul prin numele căruia este redat. La drept vorbind, în majoritatea zdrobitoare a cazurilor, nu se ia obiectul ca atare spre a se face din el semn, ci o reprezentare mentală, simplificată și generalizatoare a lui. Automobilul nu este tratat

[17] Pentru semnificat, vezi și Paul Miclău, *Semiotica lingvistică*, Timișoara, Edit. Facla, 1977, p. 60–81, și Beatriz Garza Cuarón, *La connotación: problema de significado*, Mexico, Edit. El Colegio de Mexico, 1978, în special partea a II-a, p. 131–228. Ecaterina Mihăilă, în capitolul *Conotațiile mesajului poetic și receptarea* din *Receptarea poetică*, București, Edit. Eminescu, 1980, p. 73–81, stabilește conceptul de r e v e r b e r a ț i e semantică a conotatorilor de poeticitate.

[18] În *La literatura como signo*, culegere de studii publicată în 1981 la Madrid, Edit. Playor, sub îngrijirea lui José Romera Castillo, literatura este tratată ca semn autobiografic, semn al inefabilului, semn ideologic, actanțial, lingvistico-formal etc.

ca autodubă, autocamion sau ca autoturism cu o marcă sau alta, ci ca imagine a tot ce poate primi acest nume.

Consecinţele aplicării teoriilor semiotice la studiul limbajului poetic sînt foarte importante, depinzînd de ce se urmăreşte prin ele. Dacă ne propunem bunăoară să facem demonstraţia valabilităţii lor prin limbajul poetic, atunci el va fi doar mijloc de ilustrare. Demonstraţia a fost făcută. Ea apare şi în sublinierile noastre privind modul în care acţionează funcţia poetică asupra graiului obişnuit cînd se pune problema constituirii unei lumi imaginate. Atunci elementele din grai iau alte valori, ceea ce revine la a spune că semnele curente, cuvinte ori alte elemente ale limbii, îşi schimbă semnificaţiile în măsura cerută de funcţia poetică.

Dacă rup un crin sau un trandafir pentru că îmi place, acest act nu are decît semnificaţia că floarea îmi place. Dacă o rup spre a o oferi cuiva, acelaşi act capătă altă semnificaţie, deşi floarea în sine rămîne floare. De unde ea nu înseamnă decît atît în primul act, în al doilea, ea se transformă în purtătoarea unui sentiment, de simpatie sau de dragoste. Din acel moment, intrăm într-o lume în care admitem că floarea ,,spune'' altceva decît simplul fapt că este floare. Al. Macedonski ne dă în *Rondelul rozelor ce mor* o excelentă ilustrare, chiar din primele două versuri :

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, şi mor şi-n mine,

de unde se vede că rozele din grădini nu pot fi ca obiecte aceleaşi cu rozele ce ,,mor şi-n mine''. Cuvîntul a fost derutat, scos de pe calea desemnării obiectului şi împins pe aceea a unei semnificaţii simbolice. Felul particular — mai reuşit sau mai puţin reuşit — al orientării şi dirijării acestor semioze derivă din principiul enunţat şi, în consecinţă, formează obiectul unor detalieri pe care nu le luăm deocamdată în discuţie.

O poziţie diferită are Carlos Bousoño [19] vorbind despre expresie. După el, ,,ceea ce se comunică [prin poezie —*n.n.*] nu este deci un conţinut sufletesc real, ci *contemplarea* acestuia (care poate, într-adevăr, să ne producă atît nouă cît şi autorului sentimente, aşa cum produce, în ambele cazuri, ceea ce am numit plăcere sau bucurie estetică). Conţinuturile sufleteşti reale sînt numai simţite; dar poezia nu comunică ceea ce se simte, ci contemplarea a ceea ce se simte, contemplare care, la rîndul ei, repet, ne face sau ne poate face să reacţionăm emotiv într-o direcţie determinată; reacţie pe care autorul o împărtăşeşte probabil tot din aceleaşi motive ca şi noi, aşa cum am spus. Dacă poemul ar comunica pur şi simplu ceea ce se simte, atunci cînd autorul ar scrie că-l dor măselele, l-ar durea şi pe cititor; cînd ar scrie că e îndrăgostit, s-ar îndrăgosti şi cititorul''.

Deşi pentru noi nu e prea clar ce a înţeles C. Bousoño prin *contemplarea* unui conţinut sufletesc, şi ne îngăduim a observa că, într-o oarecare măsură, nu pare clar nici pentru el (cum vom vedea imediat), ne oprim deocamdată la argumentul (!?) cu măselele şi îndrăgostirea. El dovedeşte că Bousoño [20] ia e f e c t u l comunicării poetice ca fenomen direct, previzibil şi univoc. El se retractează însă, chiar în cuprinsul demonstraţiei sale, cînd spune : ,,Ceea ce afectează deci esenţa poeticului nu este, după cum se vede, existenţa comunicării, ci *aparenţa acestei existenţe*,

[19] *Teoria expresiei poetice*, Bucureşti, Edit. Univers, 1975, p. 46—47.
[20] *Op. cit.*, p. 51.

crearea iluziei că ea există, putința de a imagina această comunicare ca existentă, care de altfel poate să existe în majoritatea cazurilor, *dat fiind că poetul caută tocmai acest lucru. Poetul încearcă așadar să comunice într-adevăr cuiva, prin intermediul unor simple cuvinte, un conținut sufletesc imaginar . . .*" (*subl. a.*).

Nici termenul *limbaj* nu este — credem — destul de riguros utilizat. Astfel, într-un paragraf din capitolul I, intitulat *Poemul — comunicare a unui limbaj imaginar*, Bousoño își justifică accepția pe care o dă termenului *comunicare* : „Cuvîntul comunicare, folosit de mine încă de la prima ediție a acestei cărți, a fost atît de greșit interpretat de unii critici încît mă văd obligat să-i dedic cîteva pagini lămuritoare. Încep prin a preciza că acest cuvînt nu înseamnă pentru mine « comunicarea unui conținut sufletesc *real al autorului*, ci a unui conținut sufletesc imaginar »" (p. 49; *subl. a.*).

Indiferent de alte aspecte ale chestiunii, a căror analiză ne-ar îndepărta prea mult de scopul nostru și pentru care trimitem pe cititor la observațiile pertinente ale lui Mircea Martin din *Studiul introductiv* (în special p. 21, 31 ș.u.), să notăm că Bousoño înțelege prin limbaj imaginar în mod evident numai forma conținutului verbal. Așa se explică insistențele sale asupra conținutului sufletesc imaginar și tot în acest punct trebuie să căutăm confuziile pe care autorul le produsese criticilor săi în legătură cu celălalt termen, *comunicare*. Într-adevăr, dacă *limbajul imaginar* este forma luată de conținut, toate aserțiunile privind emotivitatea, expresivitatea, sentimentele, substituirea ca procedeu poetic explică riscurile pe care și le-a asumat interpretînd astfel poezia.

Operația de recunoaștere a orientărilor are, ca și eventualele dezambiguizări pe care le face un receptor parcurgînd mesajele poetice, cel puțin două trepte. Pe prima se instituie o decodare elementară. Receptorul ia formulele limbajului poetic în accepția lor curentă pînă se izbește de o nepotrivire, de o noutate sau de o deplasare de sens într-o direcție pe care nu o avusese în vedere. Atunci caută alte echivalențe, întrezărește o dimensiune semantică nouă și revine asupra primei decodări spre a o corecta și îmbunătăți. El pășește astfel către a doua treaptă, mai rafinată, capabilă ea însăși de dezvoltări ulterioare. Decodarea elementară, ingenuă în mare măsură, și cea rafinată reproduc etapele de organizare a ambiguităților făcute de emițător pornind, după toate aparențele, de la una sau mai multe echivalențe simple pe care cursul luat de propria lui exprimare l-a constrîns să le dezvolte.

Diversele faze ale decodării conțin serii întregi de fenomene auxiliare, unul dintre cele mai importante fiind întoarcerea de la o izotopie la cea dinainte, de la o ambiguitate la cea anterioară, pentru că altfel nu se poate intui direcția semantică a ansamblului care formează mesajul. Acțiunea de întoarcere către ce s-a spus spre a vedea ce se spune, *feedback*, după numele ei englezesc trecut din cibernetică în poetica modernă, arată clar că receptorul nu poate înțelege lumea dintr-o operă poetică printr-o citire strict lineară, iar cînd opera se manifestă numai prin execuție orală, ca doinele, baladele, strigăturile și alte creații populare, însuși faptul că este orală o obligă să aibă o configurație în care *feedback*-urile să fie clar sugerate. E ceea ce se și întîmplă prin repetarea unor versuri, nu numai ca să se țină minte întregul, ci ca să se asigure întoarcerea. O mulțime de alte probleme apar în relațiile dintre creatorul și receptorul mesajului poetic, dar nu ne-am propus această temă aici, referirile noastre la codare

şi la decodare nefiind decît un sprijin pentru ilustrarea în linii mari a modului în care se petrece transformarea graiului obişnuit în limbaj poetic.

Unul dintre aspectele cele mai evidente ale acestei transformări este prozodia.

Fiecare limbă are un mod al său de a utiliza posibilităţile sonore ale aparatului cu care vorbim, deci fiecare are prozodia proprie. Pe baza ei se construiesc două tipuri de mesaje : unele spontane şi altele elaborate. Deosebirea dintre ele este în mare aceeaşi ca deosebirea dintre graiul obişnuit şi limbajul poetic, nu numai pentru că prozodia elaborată prin vers sau prin proza ritmică rezidă în aplicarea la prozodia naturală a limbii a unor reguli specifice, ci şi pentru că scopul operaţiei este poetic prin excelenţă [21]. E foarte adevărat însă că, datorită unor utilizări didactice, mai ales în trecut, cînd versul servea, alături de creaţiile poetice propriu-zise, şi ca mijloc auxiliar de a ţine minte reguli de gramatică sau principii din diferite ştiinţe, s-a format părerea că prin el se trece de la proză la poezie aproape automat, creîndu-se confuzia — încă destul de adînc întipărită în mintea unora — că cine reuşeşte să alcătuiască versuri poate să facă sau chiar şi face prin aceasta poezie. Cu alte cuvinte, o condiţie secundară a poeziei a fost luată drept fundamentală, ca şi cum proza nu ar avea, pentru că este proză, calitate poetică în sine, şi orice vers, pentru că este vers, trebuie să fie şi poezie. Dintr-o asemenea perspectivă s-a născut şi o falsă judecată estetică, la care unii vorbitori au ajuns cu atît mai repede cu cît exerciţiile de versificaţie instaurate în evul mediu în diverse şcoli ca moment al educaţiei artistice se făceau pe teme date, iar acestea erau ori cele din antichitatea greco-romană, mai cu seamă din mitologie, ori teme ocazionale ca imnurile pentru căsătoria vreunui împărat, rege ori prinţ, pentru naşterea vreunei odrasle nobile, pentru vreun succes al acestor persoane, ori — în cazurile de adîncă tristeţe — pentru decesul lor etc. Practica obliga pe şcolari şi pe dascălii lor să adune cele mai reuşite formule, cele mai apreciate figuri de stil, cele mai inteligente compoziţii de acest gen şi, avîndu-le la îndemînă, să se inspire din ele. Aşa se pare că s-au născut colecţiile de *topos*-uri şi au umplut retoricile medievale, nu fără folos de altminteri, dar nu pentru că au continuat să fie imitate mecanic, ci, dimpotrivă, pentru că au fost evitate sau depăşite.

Poezia în adevăratul înţeles al cuvîntului îşi elaborează prozodia ca mijloc, nu ca scop ; de aceea o subordonează funcţiei poetice într-un mod asemănător cu acela în care subordonează totul acestei funcţii, cum am arătat în altă parte. Sînt, prin urmare, cel puţin două mari probleme ale domeniului prozodic. Una este stabilirea modului de punere a ei în relaţie cu scopul poetic dominant al unui text, a doua este cercetarea felului în care prozodia generală a limbii este respectată de creatorii de versuri, deci de prozodia particulară, anume elaborată. Ambele laturi ale chestiunii sînt atît de strîns asociate încît uneori despărţirea lor pentru a le explica ne obligă să sacrificăm un aspect sau altul. Astfel, cînd cercetăm calităţile intrinsece ale elementelor constitutive ale unei prozodii, vorbim despre silabe lungi, despre silabe scurte, despre accent, intonaţie,

[21] În *Dicţionar istoric de rime*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p. 9—10, Olimpia Berca arată că în sistemul cuvintelor-rimă există un *fond reprezentativ*, iar în acesta un *nucleu fundamental*, o constantă a ansamblului de cuvinte-rimă „care traversează întreaga poezie românească". Demonstraţia făcută de autoare, care ilustrează statistic modalităţile de transformare a capacităţilor latente în realităţi poetice, cuprinde totodată şi interesante remarci despre integrarea conotaţiilor şi sistematizarea rimei.

ritm, rimă etc. şi lăsăm de o parte faptul că în realitatea concretă a poeziei sau a prozei ritmate alegerea unei organizări prozodice trebuie să coincidă cu multe alte lucruri. Este una din consecinţele introducerii criteriilor de analiză. Chiar împrejurarea că cea mai evidentă şi totodată cea mai importantă manifestare a organizării prozodice este r e p e t i ţ i a ca element hotărîtor — condiţie la care se reduce în cele din urmă orice act prozodic — este o caracteristică analitică, pentru că decurge din împărţirea iniţială a prozodiei graiului în spontană şi elaborată.

B. SPECIFICUL UNUI LIMBAJ POETIC

În primele rînduri ale discuţiei de faţă, am lăsat a se înţelege că specificul limbajului poetic nu coincide întru totul cu cel al limbii din care face parte. Prin urmare, chiar dacă am dispune de o descriere a specificului limbii române, ea nu ne-ar scuti de cercetarea celui poetic, pentru că, în principiu, acesta din urmă se înfăţişează ca fenomen, pe cînd specificul limbii constituie esenţa lui, şi raportul dintre ele trebuie privit în consecinţă. Va fi deci nevoie să vedem cum este această esenţă prelucrată poetic. Fireşte, vom ţine seamă şi de faptul că cele două aspecte apar totdeauna împreună, iar poziţia unuia faţă de celălalt depinde de circumstanţe.

O asemenea cercetare are cîteva laturi foarte delicate. A studia, de exemplu, frecvenţa cuvintelor din opera unui scriitor este o activitate laborioasă care oferă date certe — în cifre şi procente — dar care nu duce, cum s-ar crede, la rezolvarea problemei noastre nici dacă operaţia ar fi extinsă la mulţi scriitori, fiindcă frecvenţa cuvintelor şi a formelor lor explică prea puţin din mecanismul unui limbaj poetic. Sîntem desigur surprinşi aflînd că în poezia lui M. Eminescu cea mai mare frecvenţă o au pronumele *el* şi *ea* [1], şi nu prepoziţiile, conjuncţiile şi verbele auxiliare — ca în alte cazuri; dar nici acest rezultat statistic, nici luarea în consideraţie a rangului de frecvenţă a celorlalte cuvinte nu oferă decît o foarte vagă imagine a caracteristicilor operei poetice eminesciene. Se întîmplă însă şi invers. Astfel, după statistica elaborată de Mircea Borcilă [2], cel mai frecvent cuvînt în poezia lui Lucian Blaga este *lumină*, fapt incontestabil sugestiv.

Tabloul s-ar schimba radical numai dacă în lucrările de statistică lexicală s-ar stabili frecvenţa accepţiilor particulare din semantica operei, densitatea ambiguizărilor şi a semnificaţiilor rezultate din conexiunile contextuale, dar o asemenea întreprindere are nevoie de foarte mulţi ani de muncă. Nici cunoaşterea etimologiilor şi a distribuirii lor într-o operă poetică nu duce la descoperirea caracterului specific al acesteia din urmă. Cuvintele nu dispun în mod necesar de o încărcătură poetică după cum sînt sau nu de o anumită origine, iar etimologia, ca tehnică de formare de cuvinte prin mijloacele active ale limbii la un moment dat, este un act de creaţie de obicei anonimă şi colectivă [3]. Iată de ce catalogarea pe origini a lexicului unui poet, cum s-a făcut de cîteva ori pentru opera poetică a lui M. Eminescu, nu serveşte nici ea scopului

[1] Luiza Seche, *Lexicul eminescian în lumină statistică*, p. 52.

[2] *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în *Studii de limbă literară şi filologie*, vol. III, Bucureşti, Editura Academiei, 1972, p. 114.

[3] Cu excepţia cuvintelor de autor, pentru care, vezi p. 150 ş.u.

nostru. Nu ne este deci de folos nici un studiu ca cel din 1942 al lui D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, scris cu foarte frumoase intenții, dar viciat de neglijarea și ignorarea unor principii de metodă. Vădit influențat de teoriile lui K. Vossler și B. Croce, autorul a îmbrățișat de la început ideea că limba este artă și și-a propus s-o ilustreze cu limba română. Numind expresivitate ceea ce ar fi fost mai potrivit să fie numit, cum spune el însuși, estetică, D. Caracostea a căutat proprietățile estetice ale limbii române mai ales în fonologie și în lexic, adică tocmai acolo unde terenul este cel mai alunecos și unde, la data la care a întreprins el cercetarea, nu se făcuseră suficiente defrișări. Independent însă de acest detaliu, criteriile de caracterizare a unui sistem fonologic drept estetic sau neestetic, frumos sau urît, plăcut sau neplăcut nu se găsesc în vocale, în consoane, în diftongi sau în triftongi ori în grupurile consonantice ca atare și nici în schemele lui. Ele pot fi cel mult puncte de plecare pentru determinarea prozodiei intrinseci a limbii. Clasificarea schițată de autor după simetria și asimetria grafică și fonologică a cuvintelor românești, întreprinsă cu titlu ilustrativ, deși nu inutilă, nu a avut nici un ecou.

Teza inițială nefiind destul de limpede, s-a produs contradicția inerentă dintre afirmația că limba (română) este în întregime operă de artă și faptul de necontestat că, în afara actului literar, ea nu este operă de artă. Concepția potrivit căreia și-a desfășurat argumentarea D. Caracostea rămîne nevalidată, căci limba este simultan și obligatoriu o totalitate de deprinderi verbale localizate în timp și în spațiu, dar și schema acestor deprinderi. Ea este deci schemă și concretizare a schemei. De aceea, nici o limbă nu are cum să fie artă în întregime. O regulă foarte simplă de metodă ne obligă la această concluzie, căci dacă limba x ori y ar fi numai artă, nu ar mai exista o „artă a cuvîntului" sau dacă ar exista nu s-ar mai explica decît ca un sistem artistic pe care ar trebui să-l comparăm cu arta muzicală, cu artele plastice etc. Ca să fie artă, limba trebuie să poată fi și nonartă, dar ca expresie verbală și ca uz, nu pur și simplu ca schemă.

Observațiile noastre vizează principiile și metoda, fiind valabile numai în măsura în care evită eforturile zadarnice, îndepărtează impresiile superficiale și prejudecățile, readucînd discuția la baza ei științifică.

Din această perspectivă, este momentul să facem cîteva precizări teoretice. Cea mai importantă ni se pare sublinierea celor două accepții fundamentale ale termenului *limbă*. Una este cea de schemă sau de diasistem, a doua, cea de totalitate de propoziții, fraze și alte entități verbale utilizate de vorbitorii nativi din aceeași comunitate lingvistică. Pentru aceasta din urmă, schema, respectiv sistemul, constituie o imanență. Cele două accepții sînt prezente și în termenul *limbaj*, cu mici deosebiri, prima fiind aceea că orice limbaj este subordonat limbii din care face parte. Cel poetic se află și el în această situație. El este alcătuit dintr-o gramatică și dintr-un lexic, produce cu ajutorul lor propoziții și fraze recunoscute de vorbitori ca făcînd parte din limba lor, numai că el dă naștere la mesaje de un tip aparte, cărora le spunem *literatură*. Celelalte limbaje au ca obiect „lumea ca atare", chiar dacă această lume nu se definește prea ușor. Un grup de persoane de aceeași vîrstă, cu un grad de cultură cît mai apropiat, cu o experiență socială cam de aceeași valoare, într-o dispoziție sufletească nu prea diferită într-un anumit moment, cărora li s-ar cere să descrie în acel moment lumea ca atare, nu ar proceda probabil unitar și omogen. Cu toate acestea, psihologii au dreptate cînd

susţin că percepţia rezultă din interacţiunea factorilor externi, a *input*-ului, şi a principiilor active ale minţii care organizează reprezentarea acestui *input*. Astfel, cînd se pun pe hîrtie patru puncte la distanţe egale, două verticale şi două orizontale, deci : :, şi ni se cere să le unim prin linii, cei mai mulţi desenăm un pătrat, nu un x, ceea ce dovedeşte că există o viziune geometrică formată prin practică [4]. Se poate deci spera că, măcar în parte, şi „lumea ca atare" va fi descrisă de cei cărora li s-ar cere-o într-un mod în care vor figura elemente identice ori uşor identificabile şi că în orice caz nu se vor da reprezentări cu totul şi cu totul disparate. La acest fond comun face şi limba referiri certe. Dincolo de el se întinde o vastă zonă de variabile. Imaginea lumii ca atare depinde în foarte mare măsură şi de dimensiunile, ca şi de structurile din această zonă, care este supusă permanent unor modificări datorate progresului ştiinţei, culturii şi evoluţiei artelor.

Orice limbă şi orice limbaj al ei au, cum a arătat L. Hjelmslev [5] pentru limbă, o expresie şi un conţinut, un plan al expresiei şi un plan al conţinutului. Expresia are, la rîndul ei, ca şi conţinutul de altminteri, o substanţă şi o formă. Substanţa o constituie sunetele articulate ca proprietăţi şi realizări fizice, forma o constituie organizarea lor în cuvinte, în propoziţii, în fraze şi în prozodie. Substanţa conţinutului este universul înconjurător, lumea ca atare. Forma lui este reprezentarea mentală a acestei lumi, imaginea ei globală.

Pentru ceea ce ne preocupă pe noi, rezultă pe de o parte că lumea ca atare este redată de fiecare limbă, iar pe de alta, că studiul limbajului poetic nu poate neglija acest aspect şi va trebui deci să se întemeieze pe cunoaşterea prealabilă a felului în care o comunitate dată de vorbitori a cuprins în limba ei „lumea ca atare", incluzînd şi mentalitatea acelei comunităţi. Implicit, ea justifică tentativa de a descrie corespondenţele dintre forma conţinutului şi forma expresiei, raportîndu-le totodată pe amîndouă la toate celelalte moduri de existenţă, de activitate şi de manifestare ale comunităţii umane respective. Entităţile obţinute dintr-o astfel de analiză vor fi, măcar unele, general sau chiar universal valabile, de exemplu semnele avînd calitatea de substantiv, independent de aspectul particular luat de ele în planul expresiei. Încercările lingvistice teoretice contemporane de a găsi universalele limbii au la bază premise extrase din teoria de mai sus. Nu discutăm acum dacă universalele propuse au într-adevăr această calitate, de vreme ce principiul existenţei lor nu este contestabil. Oricum s-ar prezenta, ele sînt comune gîndirii umane. Manifestarea lor particularizată într-o limbă sau alta ar putea fi şi ceea ce W. von Humboldt numea „formă internă" a limbii. Ea nu a fost însă descrisă amănunţit pentru nici o limbă, cum nu a fost nici forma conţinutului, fiindcă nu este decît particularul dintr-un universal de unde nu poate fi izolat prin mijloace intuitive. Să reţinem deocamdată ideea că orice limbă conţine în formele ei de organizare factorii care asigură prin actul de comunicare o comportare similară, dacă nu identică, a vorbitorilor cînd ei se asociază ca să-şi rezolve necesităţile imediate ca şi pe cele mai complicate ale traiului lor. Să reţinem însă şi corolarul acestui ultim fapt. Factorii în discuţie se manifestă în forme şi reprezentări

[4] Vezi, recent, Ray Jackendorf, *Senso e referenza in una semantica basata sulla psicologia*, în „Quaderni di semantica", I, 1981, p. 10 ş.u.

[5] *Preliminarii la o teorie a limbii*, Bucureşti, Centrul de Cercetări Fonetice şi Dialectale, 1967, traducere după ediţia englezească din 1961.

specifice și numai prin ele pot fi surprinși, pentru că numai așa se includ în formulări verbale care sînt reperabile. Dacă o limbă oarecare, bunăoară franceza, despre care L. Hjelmslev afirma că este rezultanta acumulării de conotații apărute în decursul existenței ei, ar fi numai atît, nici franceza, nici alta nu ar fi în stare să redea partea obiectivă a lumii ca atare, decît dacă se admite că orice conotație implică în chip necesar și obligatoriu denotația corespunzătoare sau că prin sinonimii și antonimii conotative se ajunge la denotație. După cum se vede, dificultățile despărțirii analitice a universalului de particular trec automat asupra raportului dintre conotație și denotație. Ca să le rezolvăm, nu avem decît formula: orice conotație implică o denotație, care poate fi însă momentan suspendată prin diverse procedee, căci un enunț ca binecunoscuta propoziție *balena este pește*, deși ea este mamifer, nu se află pe aceeași treaptă cu *luna este o fecioară*. La un nivel de cunoaștere, balena este într-adevăr pește, dar la nici un nivel de acest fel, afară de cel mitologic, luna nu este într-adevăr fecioară. Spre a se crede inversul, lunii trebuie să i se modifice statutul semantic proiectînd-o în alt plan al lumii sau proiectînd planul lumii umane în cel cosmic, ceea ce nu se întîmplă pentru *balena este pește*. Mentalitatea mitologică în care luna e fecioară presupune o gîndire deosebită a lumii în comparație cu aceea în care luna nu este fecioară, dar balena este pește, pentru că în prima denotația a fost suspendată, pe cînd în a doua, ea este incorectă din ignoranță, nu ca o consecință a acceptării vreunei convenții. Dacă într-o limbă *luna* este un masculin din punct de vedere gramatical, reprezentarea ei antropomorfică se adaptează genului gramatical, dar raportul dintre denotație și conotație nu se schimbă.

Dintr-o perspectivă ca aceasta și numai din ea credem că este util să abordăm și problema limbajului poetic. El ne apare atunci ca modul de asociere specială a conotațiilor și denotațiilor, elaborat în vederea creării de noi conotații, dar și ca mod de armonizare a formei expresiei cu forma conținutului. De aceea îl și privim în primul rînd ca proces și numai în al doilea rînd ca inventar. Dubla lui valoare — de instrument, respectiv de proces de producere de noi semnificații prin materialul existent, și de material susceptibil de a se organiza în scopul arătat — a făcut pe unii să susțină că limbajul poetic se identifică întru totul cu literatura și în mod special cu poezia.

Părerea este mult mai veche decît se crede. Vladimir N. Toporov a descoperit-o în secolele VII—VIII la teoreticianul indian Bhāmaha, pentru care „poezia este limbă", afirmație de mare însemnătate în vechea poetică indiană, cum remarcă V. N. Toporov [6].

Cînd Sol Saporta susținea, pe baza teoriei lui R. Jakobson, că poezia este limbă, el nu avea în vedere bineînțeles pe Bhāmaha. Ideea a revenit recent la Stanislaw Balbus[7], care, rezumînd punctul de vedere al școlii de la Tartu, crede că „regulile de construire a acțiunii [dintr-o operă — *n.n.*] trebuie să fie considerate ca o „limbă"; acțiunea operei concrete fiindu-i subordonată ca o „vorbire" [*parole* — *n.n.*]; tot astfel stau lucrurile și în sfera narațiunii și chiar a temei".

[6] *Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik*, în „Poetica", 13, 1981, 3—4, cu trimitere la P. A. Grincer, *Problemy teorii literatury i estetiki v stranach Vostoka*, Moskva, 1964, p. 35—61, pentru părerea lui Bhāmaha.

[7] *Op. cit.*, p. 20; vezi și Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică. Culegere de studii*, p. 176—177, și Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, 1970, p. 15 ș.u., Pierre M. van Rutten, *Herméneutique et esthéthique*, în „Spicilegio Moderno", 10, 1978, p. 75 ș.u.

De fapt, susţinătorii acestei teze nu au în vedere limba ca uz, ci limba ca schemă sau sistem general uman şi privesc lucrurile analogic, gîndindu-se că, de vreme ce, ca şi limba, literatura poate fi considerată un sistem de semne, şi cum ea se exprimă obligatoriu prin limbă, dînd naştere adesea la conotaţii noi, între mecanismul de producere a literaturii şi cel al propoziţiilor curente este permis să se pună semnul egalităţii.

Admiţînd că cele două mecanisme se află în mod incontestabil în această situaţie, concluzia de mai sus are valabilitate numai în condiţiile date. Dacă se iau în seamă finalitatea actelor de limbaj şi obiectul literaturii, perspectiva se schimbă, fiindcă nu interesează numai scheletul (structura sau mecanismul) operei, ci şi caracterul ei particular, calitatea spunerii, adică a limbajului selectat şi anume folosit în scopul asigurării individualităţii operei.

Răspîndită este şi vechea părere a limbajului poetic instrument. Ea a fost alambicată după teoria lui F. de Saussure prin reformulări despre semnul lingvistiv, textele literare fiind elaborări artistice ale ambelor laturi ale acestui semn. Părerea este exactă, dar cu condiţia de a lua semnul amintit numai ca o categorie, fără a ţine seamă de situaţia membrilor care intră în ea, de numărul şi de aspectul lor dintr-o limbă dată. În calitate de categorie, semnul formează clase deschise de elemente, semne şi ele, dar particularizate, ceea ce permite mărirea numărului lor. Or, limbajul poetic, mai mult decît altele, produce semne noi, prin care nu înţelegem atît cuvintele, cît combinările dintre ele, nu atît prozodia limbii, cît prozodia enunţului poetic. Făcînd o analogie cu figurile de stil, s-ar putea spune că, după cum o metaforă este întotdeauna metaforă, chiar dacă aceea pe care o întîlnim nu a mai apărut vreodată, tot astfel un semn este un semn, independent de împrejurarea că *acest* semn nu a mai fost reperat.

Corectarea adusă astfel părerii menţionate repune în drepturile sale materia limbajului poetic şi-i reconstituie integralitatea. Ar trebui deci să se renunţe la alternativa : sau instrument al literaturii sau identitate cu literatura pentru limbajul poetic. Primejdiile adoptării primei posibilităţi sînt legate, direct sau indirect, de ideea ornamentării şi de alunecarea cîteodată neobservată spre tratarea semnului însuşi numai sub aspectul de semnificant, lucru evident mai ales în interpretările literaturii ca oglindire, reflectare sau redare mai frumos spusă a lumii ca atare, într-o formă mai savantă, în teoriile *mimesis*-ului.

Primejdiile care decurg din adoptarea exclusivistă a celei de a doua posibilităţi a alternativei sînt altele. Identificînd literatura cu limba, se creează impresia că scăpăm de sub control alte laturi ale fenomenului, în primul rînd faptul că lumile create în literatură au la bază cunoaşterea lumii ca atare, o conştiinţă a ei inclusă de obicei discret în operă. Această conştiinţă este adesea comună la un grup de artişti, constituind o parte din ceea ce critica numeşte ideologie literară, expusă şi în afara operei, în manifestări de şcoală sau de curent, în declaraţii, în luări de poziţie critică etc. Fie că ţin de clasicism, de romantism, de realism, simbolism, suprarealism etc., ideologiile literare nu se rezumă la discutarea literaturii numai sub aspectul de limbaj al acesteia, căruia ele îi impun o serie de canoane, în cadrul şi în limitele stadiului general al culturii, ci discută şi relaţiile dintre el şi lume etc. În termeni simpli, problema stă astfel : de vreme ce ideologiile se manifestă, indiferent deocamdată cît, în actul literar şi în consecinţele lui, înseamnă oare că limba, respectiv structura

lingvistică a operei, este o ideologie? Întrebare justificată evident numai pentru formula literatura este limbă și atît. Structura lingvistică, deci limba, nu este ideologie. Ea este însă purtătoare și a ideologiilor.

În principiu, orice ideologie literară constă din: a) o concepție mai mult sau mai puțin clar formulată despre lume (cum este, cum poate sau cum trebuie să fie); b) o concepție sau măcar un punct de vedere asupra rolului literaturii în societate și c) un număr de reguli, fie și generale, de elaborare a literaturii, deci o artă poetică. Din aceste elemente constitutive poate lipsi cel de sub b). Fără el, o ideologie este incompletă, dar fără a) sau fără c) nu mai este ideologie literară. Respectîndu-și condițiile de existență, ideologiile literare instituie o scară de valori în care este plasat și limbajul poetic, deci el este exclus din calitatea de interpretant al ideologiilor. Acestea se formulează în mod necesar în alt limbaj. Iată de ce universul imaginar (lumea sau lumile închipuite prin literatură), ca semnificat, este construit în și prin limbajul poetic, în timp ce viziunea asupra lumii contingente în care introducem și ideologiile trebuie construită și exprimată obligatoriu prin alte limbaje. Universul imaginar nu există decît în și prin limbajul poetic, pe cînd lumea contingentă stă în afara oricărui limbaj, deci și a limbii. Universul imaginar este ficțiune, iar ficțiunea nu se declanșează decît printr-un semnificant capabil să determine deplasarea atributelor semnificaților săi către zonele ficțiunii. Nu are prea mare importanță dacă o concepție curentă despre contingent stimulează pe artist, fiindcă literatura cuprinde zeci și zeci de închipuiri ale lumii.

Dacă am admite că lumile din literatură se pot crea în afara unui limbaj anume organizat, ne-am închide într-un cerc fără ieșire, cum ni se pare că s-a și întîmplat nu de mult cu structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann [8].

S-ar putea pretinde că și ideologiile nonliterare, de exemplu filozofiile sau teoriile științifice, creează lumi posibile prin punerea în mișcare a fanteziei, dar lucrul acesta nu se confirmă. Filozofiile e x p l i c ă lumea și chiar cînd își propun, ca marxismul, s-o schimbe, nu numai s-o explice, temeiurile lor nu stau într-o închipuire, ci în cercetarea faptelor, în căutarea esenței lor. Ele nu făuresc așadar lumi imaginare decît fără să vrea, ca utopii, termen nu întîmplător folosit spre a caracteriza deplasarea de la filozofie propriu-zisă la literatură. Nu fac excepție nici teoriile științifice. A dovedit-o în modul cel mai concludent literatura științifico-fantastică, în care de asemenea vom avea de-a face cu limbaj poetic [9].

Ne oprim acum la un punct de vedere foarte diferit de cele dinainte, remarcabil prin audiența pe care a avut-o și o mai are încă la cei convinși că predispoziția firească și talentul înnăscut sînt mai importante decît toate încercările de a analiza, a explica și a comunica altora caracteristicile poeziei. În asemenea condiții, a discuta limbajul poetic ar fi pierdere de vreme, divergențele dintre „gramaticieni” și creatori părînd ireconciliabile. „Orice poezie creată — spune Benedetto Croce [10] — și pe care o recreem în noi nu este nimic altceva decît expresie a unei limbi noi, deoarece închipuirea că poeții și, în general, oamenii ca făpturi vorbi-

[8] Vezi și rezervele exprimate de Paul Cornea în *Regula jocului*, București, Edit. Eminescu, 1980, p. 130—149.

[9] Florin Manolescu, *Literatura S.F.*, București, Edit. Univers, 1980, p. 10, 40 ș.u.

[10] *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei*, București, Edit. Univers, 1972, p. 91. W. Kayser, *op. cit.*, p. 36, critică pe drept cuvînt, după părerea noastră, separarea poeziei de iteratură făcută de B. Croce.

toare s-ar folosi de sunete articulate ca de niște fișe gata confecționate, pe care ar fi suficient să le dispună într-o ordine sau alta, este doar un mit al lexicografilor și gramaticilor, pe care nu vom zăbovi aici ca să-l combatem încă o dată. Constatarea că orice poezie nouă este un limbaj nou aparține de altfel gîndirii și experienței comune. Și vai de acea poezie care este un limbaj vechi, adică o combinare mecanică de forme statornicite, de cuvinte care s-au mai spus! Este doar un simplu joc (chiar dacă, uneori, un joc de virtuozitate) sau un simplu accident (asemănător legendarului burete al lui Apeles) ceea ce se întîmplă cînd limba, adică suma expresiilor deja existente, poetizează ca în locul poetului, adică fără intervenția spiritului poetic".

Aceste rînduri datează din 1935, fapt pe care nu-l putem firește neglija. El explică într-o oarecare măsură atitudinea lui Benedetto Croce față de gramatici și lexicografi. Dar, chiar în 1935, lingvistica nu mai definea limba ca „suma expresiilor deja existente", ci ca sistem care se manifestă în vorbire. Așadar, fără a contesta posibilitatea utilizării mecanice și neinspirate a acestei „sume", notăm numai că de insuccesele care decurg de aici nu este vinovată lexicografia sau gramatica, ci cu totul altceva, pentru că ele nu sînt ce credea B. Croce. Subscriem însă fără rezerve la altă idee a lui, la aceea că poeții „înnoiesc mereu cuvintele fără să observe: astfel încît le par suficiente cele deja existente în vorbirea comună, tocmai pentru că, *dispunîndu-le în feluri noi* [*subl. n.*], ei pot dobîndi tot ce le face trebuință" [11]. Dar între această afirmație și cea de mai înainte în care se critică părerea că ar fi suficient ca unii să ia fișele gata confecționate și *să le dispună într-o ordine sau alta* este oarecare nepotrivire, ca să nu spunem chiar contradicție. Între a dispune sunetele articulate, prin care se înțeleg desigur cuvintele, într-o ordine sau alta și a dispune cuvintele în feluri noi s-ar putea să fie deosebiri, dar în cele din urmă totul se rezumă — după acest fel de a privi lucrurile — la actul de a combina elementele graiului într-un mod inedit spre a obține cu ajutorul lor semnificații noi, a produce valori semantice noi, care pot prea bine să fie poetice.

Părerea lui B. Croce cînd caracterizează poezia, în sens de poem, ca expresie a unei limbi noi, firește, dacă nu luăm formula „limbă nouă" *ad litteram*, ci ca o metonimie, ne obligă să identificăm printr-o extrapolare ușor de înțeles literatura cu limba, iar considerarea expresiei dintr-un poem drept „limbă nouă", chiar luată metonimic, poate duce, și a și dus pe autorul citat, la teoria limbii-artă.

Instrumentația și experiența incluse în limbajul poetic ca un cîștig dobîndit prin toate exercițiile creatorilor de poezie reapar sublimate în textul poetic. El este locul lor de convergență, sinteza lor individualizată, un ansamblu structurat, unic și inimitabil. Aceasta nu înseamnă că modul de asamblare a întregului sau a unor părți nu poate fi adaptat, remodelat sau chiar imitat.

E de netăgăduit, de exemplu, că versul din *Melancolie* a lui M. Eminescu *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă* stă la baza celui din *Blestem* de O. Goga *Părea că printre nouri negri / Spre iad s-a fost deschis o poartă*, cum observa Eugen Lovinescu [12]. După el, și *La moarte* a lui O.

[11] *Op. cit.*, p. 249.
[12] *Istoria literaturii române contemporane*, București, Edit. Minerva, 1981, vol. II, p. 22.

Goga „transpune integral” poezia lui M. Eminescu, *De-oi adormi*. Compară pe de o parte:

La moarte nu-mi aduceți mie
Odoarele maicei biserici,
Nu vreau nici blînda armonie
Din trăgănatul cînt de clerici etc.,

iar de pe alta:

Nu voi sicriu bogat,
Făclie și flamuri,
Ci-mi împletiți un pat
Din tinere ramuri etc.

De fapt, de data aceasta, e vorba mai degrabă de un „topos” decît de o imitație propriu-zisă. Tot astfel, versurile lui Panait Cerna din *Amor*: *Mai de voie, mai cu sila / Ea-l urmează pe cărare — / De-a lui calde aiurări / Biruită-i iar copila*, evocă fără îndoială atmosfera și prozodia eminesciană, dar nu reprezintă o „falsă memorie”, cum le caracterizează cam aspru criticul mai sus citat [13].

Judecat cu rezerve și lipsă de simpatie explicabile în orice istorie literară alcătuită pe principiul urmăririi evoluției valorilor estetice, epigonismul nu este în aceeași situație din perspectiva formării tehnicii de exprimare, căci, fără să vrea, el pune la dispoziția noastră un material din care rezultă prețuirea inovațiilor din limbajul poetic al vremii. O soartă instructivă din acest punct de vedere au avut primele versuri ale lui Dosoftei [14] „la luminatul herb al Țării Moldovei”:

Capul cel de bour, de fiară vestită,
Sămnează putere a țării nesmintită.
Pre cîtu-i de mare fiara și buiacă,
Coarnele-n pășune la pămînt își pleacă.

Imaginea a plăcut atît de mult încît a fost vulgarizată, și bourul a început să-și plece capul cînd lui Mihail Racoviță, în *Penticostarion* (Rîmnic, 1743):

Așijderea și bourul e fiară buiacă,
Și către Măria Sa coarnele își pleacă,

cînd lui Constantin Mavrocordat, în *Antologhion* (Rîmnic, 1745):

Asemenea bourul, fiind fiară buiacă,
Prea cu multe [sic !] blîndețe ție capul pleacă,

cînd lui Grigore Ghica, în *Octioh* (Rîmnic, 1750):

Asemenea bourul, fiind fiară buiacă,
Prea cu multă blîndețe ție capu-ș pleacă.

[13] *Op. cit.*, p. 93 ș.u.
[14] *Psaltirea în versuri, 1673*, ed. N. A. Ursu, Iași, Edit. Junimea, 1974, p. 5, 1070

Nu interesează prea mult cine este autorul versurilor pastişate, ci starea de spirit. La fel a procedat şi D. Cantemir[15], punînd în fruntea unor stihuri ale sale din *Istoria ieroglifică* primul vers din *Viața lumii* a lui M. Costin : *A lumii cînt cu jele cumplită viață*, pentru că îl socotea fără îndoială o reuşită. D. Cantemir avea fără îndoială cunoştinţe temeinice de prozodie şi îşi putea da seama de valoarea versului din *Viața lumii*. Dar nu numai el, căci în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea trebuie să fi circulat[16] unele poetici, de vreme ce, într-un *Catavasier* din 1747, care „s-au tipărit de cucernicul între preoţi popa Mihail Atanasie Popovici, «tipograful Rîmnicului»", acesta scrie referitor la colindul *Steaua de sus răsare / Ca o taină mare* : „Aice, la sfîrşitul cărţii, pusem şi stihurile ce le cîntă copiii cînd umblă cu steaua în seara Naşterii lui Hs. Şi, cetitoriule ce vei citi *şi cu poetica vei socoti* [*subl.n.*] şi de nu vor veni la număr, bine să ştii că noi, precum le-am găsit, aşa le-am şi tipărit, după cum s-au obicinuit a să cînta, iar n-am mai umblat a le număra".

Cu toate schimbările de mentalitate, mai tîrziu, după ce D. Bolintineanu construieşte, pe modele anterioare, o formulă ca *al serii vînt iubit* (ne gîndim la structura, nu la termenii ei), această formulă, marcată poetic, este luată drept bun comun al poeziei şi nu miră pe nimeni apariţia ei pînă astăzi, chiar la cei a căror exprimare nu urmează căile obişnuite, de exemplu la I. Barbu : *a zării lumină rubinie*. Apropieri de imagini, de versuri sau de titluri de poeme, poeţii fac în permanenţă. Ideea din strofa *Copacul darnic cu găteala lui, / De sus îşi pierde foi de-argintărie, / Căzînd în drumul orişicui, / În suflet sau pe pălărie* din poemul lui T. Arghezi *Din drum* şi imaginea din *Mărul de lîngă drum* al lui M. Beniuc sînt tributare amîndouă toposului „poetul e ca arborii care-şi oferă frumuseţea sau fructele lor". O legătură de necontestat au, la rîndul lor, versurile lui Ion Pillat :

> O, Doamne, sparge-mi lutul şi dă-mi o formă nouă !
> Sub coaja unui paltin în crîng fremătător
> M-oi bucura, Părinte, cu lacrime de rouă.
>
> Mişca-voi printre ramuri un cer spuzit de stele,
> Voi odihni fugarul popor de rîndunele,
> Tinzînd umbrar de pace pe drum, pe trecător.
>
> (*În strană*)

cu cele dintr-un *Psalm* al lui T. Arghezi (*Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş*) :

> Stelele vin şi se aprind pe rînd
> În ramurile-ntinse pe altare —

şi

> Tînjesc ca pasărea ciripitoare
> Să se oprească-n drum,
> Să cînte-n mine şi să zboare
> Prin umbra mea de fum,

fără să mai vorbim despre ultimul vers din poemul lui Pillat *Tinzînd umbrar de pace pe drum, pe trecător*, care conţine ideea prezentă, evident,

[15] *Istoria ieroglifică*, ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, I, p. 254.
[16] *Bibliografia românească veche*, vol. II, Bucureşti, Edit. Socec, 1910.

în altă formă, dar prezentă, atît la Arghezi în *Din drum*, cît şi la M. Beniuc în *Mărul de lîngă drum*. Dar, dincolo de acest fapt, viziunile sînt diferite.

Uneori, nu numai imaginea, ci şi termenii ei trec mai departe. Din balada *Zburătorul* (1844) a lui I. H. Rădulescu, *a laptelui fîntînă* a pătruns cu o mică modificare în *Fîntîna* (1869) lui V. Alecsandri ca *al laptelui izvor*, apoi de la aceasta, aidoma, în *El Zorab* (1893) al lui G. Coşbuc.

Despre ecourile poeziei lui D. Bolintineanu şi a lui V. Alecsandri în opera poetică a lui M. Eminescu, despre influenţa acestuia asupra lui Al. Vlahuţă şi a altora, ca şi despre aceea a lui G. Coşbuc, a lui Al. Macedonski etc. asupra unor tineri emuli s-a vorbit adesea. Ea este firească, pentru că limbajul poeziei ca totalitate reprezintă o permanentă reelaborare a ce se consideră cîştigat în expresie poetică, fără ca aceasta să însemne în mod necesar că între poeţii amintiţi ar fi fost relaţii de epigonism. Am ţinut să subliniem mai mult însemnătatea generală a acceptării unor tipare. Restul este chestiune de context, de valorificare artistică individuală într-un poem sau într-un grup de poeme. Tiparele poetice particulare sînt un lucru, asamblarea lor este altul. Cunoaşterea lor este însă obligatorie, fiindcă ele constituie o bază de referinţă, fără de care transformările limbajului poetic nu se înţeleg cum se cuvine şi, evident, nu se înţelege nici valoarea creaţiei individuale.

Vorbind despre cei care împrumută din operele anterioare, Benedetto Croce[17] face această remarcă: „Nimeni — spune el — nu s-ar gîndi vreodată să condamne sau să stimeze mai puţin pe Torquato Tasso pentru minunata scenă cînd Erminia, privind tabăra cruciaţilor unde se află bărbatul pe care-l iubeşte, simte în acele corturi prezenţa şi bucuria deneatins a dragostei şi suspină:

Poi, rimirando il campo, ella dicea:
— O belle agli occhi miei tende latine!
Aura spira da voi che mi ricrea
e mi conforta pur che m'avvicine...

Sorbind ca tabăra din ochi, zicea:
— Dulci ochilor, voi, corturi mari, latine,
Zefirii dintre voi durerea mea
Alină-o, oricînd vă simt vecine

[*Ierusalimul eliberat, VI, strofa 104,*
traducere de Aurel Covaci],

numai pentru că aceste versuri nu s-ar fi născut dacă, mai înainte, Tarpeia lui Propertiu (IV, 4), privind de pe fortăreaţa Capitoliului focurile şi corturile din tabăra sabinilor, unde se afla Tatius, de care ea se îndrăgostise, nu ar fi tînjit şi suspinat la fel:

Ignes castrorum et Tatiae praetoria turnae
et famosa oculi arma Sabina meis,
o utinam ad vestros sedeam captiva Penates
dum captiva mei conspicer esse Tati!...

[17] *Op. cit.*, p. 354.

Focuri de tabără, corturi ale lui Tatius și ale
alor săi și voi, arme sabine, ilustre în ochii mei,
o, dacă aș putea să șed lîngă Penații voștri
prizonieră, dar în văzul tuturor, prizonieră a
lui Tatius al meu . . .

La fel și totuși altfel : și nimeni din pricina lui Propertiu nu le va considera de prisos pe cele ale lui Tasso, cum sînt considerate operele de împrumut".

Apropieri de atmosferă între creații ale unor poeți cu orientări diferite se pot face frecvent. Al. Piru [18], referindu-se la versurile următoare ale Constanței Buzea, scrie : „O elegie pur eminesciană găsim abia în *Răsad de spini*

(Cînd spiritele se despart) :

Mereu de el mă voi găsi
Fără să vreau, departe,
Se va retrage-n sinea lui,
Mă va uita de moarte".

Ultimele ilustrări sînt într-un fel cazuri de intertextualitate*; într-un fel, fiindcă atît termenul, cît și conceptul depind în mare măsură de modul de a înțelege celălalt termen și concept, cel de text. Formula cea mai simplă și mai comodă este considerarea textului drept un *dat*, drept un obiect alcătuit din fraze coerente, avînd mărime variabilă, de la poemul într-un vers la epopee sau roman-fluviu. În principiu, el sintetizează experiența din toate textele anterioare, fiind deci o intertextualitate. Critica interesată de modul de exprimare a observat și a menționat adesea faptul că orice scriitor este îndatorat predecesorilor lui, atît celor apropiați, cît și celor mai îndepărtați. Este un fel intuitiv de a descoperi intertextualitatea. Privit astfel de unii, textul este pentru alții un act în permanentă desfășurare, un proces deschis unor variate posibilități de realizare [19]. În accepția din urmă, el coincide cu definiția lui L. Hjelmslev din *Prolegomena* [20] care sună astfel : „. . . proces sintagmatic ale cărui lanțuri, dezvoltate fiind într-o măsură nedeterminată, sînt manifestate de către toate semnificațiile". Cum prin „lanț" el înțelege „clasă în cadrul unui proces semiotic", iar prin clasă, obiect supus analizei semiotice, se subliniază astfel nu numai caracterul de p r o c e s al textului, ci și necesitatea ca la baza lui să se afle un sistem.

Încercările de a stabili deosebiri cît mai nete între text pe de o parte, discurs, limbaj sau limbă, pe de alta, nu s-a soldat pînă acum

[18] *Poezia românească contemporană*, vol. II, p. 357.

* Cuvîntul este format după modelul lui *internațional, interdepartemental, interregional* etc. Înțelesul lui de bază trebuie să fie „ceea ce aparține (mai) multor texte, faptul de a aparține (mai) multor texte", fiindcă este substantiv abstract care ar corespunde ca înfățișare unui *internaționalitate* bunăoară. El ar putea fi deci glosat și prin „calitatea unui text de a face parte prin caracteristicile lui din categoria de fenomene care rezultă prin raportarea textelor unele la altele".

[19] Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, București, Edit. Eminescu, 1981, p. 8 ș.u., unde se expune stadiul actual al cercetărilor. Aspecte ale intertextualității la G. Bacovia a prezentat recent Călin Mihăilescu, *Les crépuscules bacoviens*, în „Cahiers d'études littéraires", 3, 1981, p. 130–131.

[20] *Op. cit.*, p. 90.

cu rezultate unanim acceptate [21]. Consecințele adoptării unui concept sau a altuia privesc firește și intertextualitatea, căci ca proces în desfășurare, cu secvențe fără limite determinate, un text este simultan sinteză și punct de dezvoltare, identificîndu-se în fapt cu limbajul (discursul) și chiar cu limba. Dacă îl luăm ca realizare determinată a unei sinteze, el coincide cu un s t a d i u de limbaj (discurs) sau de limbă. Numai considerîndu-l în acest fel, putem continua o analiză ca cea pe care ne-am propus-o aici, căci numai așa el permite delimitarea lui în specimene [22], cărora li se poate spune texte, cu condiția de a nu pierde din vedere că ele sînt secvențe de fraze supuse atît constrîngerilor interne, cît și celor externe. Primele sînt impuse de principiul coerenței textuale, celelalte de presiunea social-culturală a vremii. Specimenul numit text apare în consecință ca locul de convergență a codurilor lingvistice și de altă natură efectiv utilizate. În ce măsură într-un asemenea specimen sînt prefigurate altele ca el, aceasta urmează s-o arate analiza care trebuie să ia în considerare codurile din uz, atît pe cele lingvistice, cît și pe celelalte, pentru că, practic vorbind, intertextualitatea c a r e z u l t a t, nu ca proces, se manifestă prin suprapunerea a cel puțin două specimene de text din aceeași serie (ambele poetice ori ambele nonpoetice) sau din serii diferite (poetice — nonpoetice). O dată stabilit cazul în speță, specimenul în care intertextualitatea a fost reperată trebuie cercetat parte cu parte în vederea descoperirii articulațiilor lui ca întreg. Numai astfel putem ajunge la structura lui specifică și prin ea la descoperirea funcțiilor constituenților. Dacă ipoteza emisă aici se verifică și pe alte căi, de exemplu prin reacțiile produse de textul-specimen la receptarea lui, atunci intertextualitatea confirmă apartenența lui la o semiologie sau la o semiotică în vigoare la data receptării.

Restrîngînd și mai mult tehnica de analiză, constatăm că, de vreme ce, dintr-un anumit punct de vedere, limbajul poetic în întregime poate fi luat drept text, mijlocul prin care sperăm să ajungem la caracterizarea lui nu se deosebește esențial de ce am arătat mai sus că se întîmplă cînd privim intertextualitatea ca un mod de manifestare a ei înseși. Părțile concretizate ale limbajului poetic (ca și ale oricărui limbaj-discurs, de altminteri), textele-specimen, formează o m u l ț i m e, avînd calitatea de a cuprinde numai specimenele cu trăsătura pertinentă „poetic". Această trăsătură rezultă cu necesitate din prezența intenției de a construi o față nouă a unei lumi prin imaginarea unor trăsături și relații semantice noi. Dacă o asemenea intenție nu există, specimenele nu sînt poetice, chiar cînd au o înfățișare elegantă, cînd conțin figuri de stil, perioade sintactice bine echilibrate etc. În schimb, sînt poetice sau pot fi astfel specimene cu stîngăcii, asperități sau naivități dacă la baza lor stă intenția amintită, exprimată cu sinceritate, căci inabilitățile formale se pot corecta, ceea ce explică, după părerea noastră, și apariția, la prima vedere surprinzătoare, a unui specimen excepțional de valoros în raport cu altele

[21] Pentru studiul teoriei textului pînă în jurul anului 1976, vezi *Current Trends in Textlinguistics*, ed. by Wolfgang U. Dressler, Berlin, New York, 1978, vol. II, în special Winfried Nöth, *The Semiotic Framework of Textlinguistics*, și Nils Erik Enkvist, *Stylistics and Textlinguistics*.

[22] Lovindu-se de o dificultate asemănătoare, Cristina Isbășescu Hăulică a propus în teza sa de doctorat, *Jorge Luis Borges. El texto como intertextualidad*, București, 1976 (rezumat), p. 5, denumirea de „unitate textuală" pentru „orice fragment de sine stătător care conține o unitate literară integrală, independent de genul căreia îi aparține". Pentru deosebirea dintre text și operă, vezi Stanislaw Balbus, *op. cit.*, p. 14—17, iar pentru text ca invariantă, Solomon Marcus, *De la propoziție la text*, în *Semantică și semiotică*, p. 32.

insignifiante la acelaşi scriitor. E un accident fericit de îmbinare reuşită cu efortul de a da formă verbală căutării unei imagini noi a lumii.

Un lucru asemănător se întîmplă şi cu mulţi scriitori talentaţi, mai ales poeţi, numai că proporţia dintre operele reuşite şi cele mai puţin ori deloc reuşite este în favoarea primelor. Şi de data aceasta, înlăuntrul modului propriu de a compune al unui scriitor, acţionează intertextualitatea, ceea ce poate duce uneori la manierism sau la autopastişare, dacă spiritul critic slăbeşte, căci atunci scade puterea imaginaţiei şi, implicit, caracterul poetic al operei, recurgîndu-se din ce în ce mai des la formule de-a gata. În legătură cu puterea de imaginare a lucrurilor şi a evenimentelor, să nu uităm nici utilizarea unui mod de exprimare din opere prin însăşi natura lor marginale, cum sînt cronicile rimate, epigramele ocazionale, versurile compuse cu un prilej familial, de celebrare a diverse evenimente etc. Chiar cînd nu le lipseşte umorul, cînd conţin expresia unor emoţii veridice, cînd sînt însoţite de ironie sau duioşie, ele se plasează totuşi — de regulă — în domeniul prepoetic, dacă se poate spune astfel, pentru că nu sînt pornite din necesitatea profundă a punerii în relaţii noi, imaginare, a fenomenelor la care se referă.

Aceste *opere plăcute*, cum le numeşte B. Croce [23] într-una din notele lui, nu aparţin poeziei în accepţia dată de criticul italian acesteia : „Se întîmplă adeseori, spune el — citind pe E. Poe — să vedem cum sînt luate drept poezie opere literare bine scrise şi cu un conţinut plăcut, ca, bunăoară, cele care narează şi dramatizează fapte de eroism şi frumoase poveşti de dragoste : lauda acestora ascunde recunoştinţa pentru plăcerea produsă. Dar oricît de arzător ar fi entuziasmul şi oricît de viu adevărul exprimării, cel care va căuta numai privelişti, sunete, parfumuri şi sentimente plăcute lui şi întregii omeniri, acela, spun, nu-şi va fi dovedit dreptul la divinul nume de poet (E. Poe, *The Poetic Principle*)".

În legătură cu autenticitatea poeziei, tot B. Croce citează în acelaşi loc un fragment din F.Th. Vischer la care ni se pare foarte important să ne oprim şi noi, între altele pentru sublinierea cerinţei ca poezia (în ceea ce ne priveşte am spune literatura ca artă în genere) „să răstoarne concepţia obişnuită despre lume", dar şi pentru că F. Th. Vischer presupune o diferenţă profundă între ceea ce vor cititorii obişnuiţi şi ceea ce ar trebui să fie poezia după părerea lui : „Majoritatea oamenilor aşteaptă ca poezia să le ofere într-un mod plăcut înseşi imaginile familiare lor, însă înzorzonate cu hîrtiuţe argintate şi aurite. Dar cum poezia mai degrabă răstoarnă concepţia obişnuită despre lume, nici un mare poet n-ar fi devenit renumit dacă acei puţini care ştiu ce este fantezia nu şi-ar fi cîştigat cu vremea tot mai numeroşi oameni care să le dea crezare. Ei au aruncat piatră după piatră în apa stătătoare a opiniei comune şi au izbutit să pună în mişcare cercurile de unde pe întreaga suprafaţă a apei. Dacă aceasta nu s-ar fi întîmplat, Iffland şi Kotzebue ar avea şi astăzi parte de admiraţie publică, iar Goethe şi Schiller ar trece drept minţi extravagante".

Dacă ar fi avut mai multă simpatie pentru Paul Valéry, B. Croce s-ar fi oprit probabil şi la fragmentul următor din „La Nouvelle Revue Française [24] : „Facilitatea lecturii a devenit o regulă în literatură de cînd

[23] *Op. cit.*, p. 267–278.

[24] *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, NRF, XXXVIII, 1932, p. 825, tradus şi inclus de T. Vianu în monografia sa despre Ion Barbu, reprodus apoi de Romulus Vulpescu în ediţia poeziilor lui Ion Barbu, p. 436.

cu domnia grabei generale și a gazetelor care provoacă și excită această dispoziție. *Toată lumea tinde astăzi să citească numai ceea ce toată lumea ar fi putut să scrie* [*subl. n.*]. Și pentru că literatura vrea să-și delecteze omul sau să-l facă să-și *treacă timpul*, nu-i cereți vreo sforțare, nu invocați voința. Aici va triumfa părerea, poate naivă, că plăcerea și osteneala se exclud".

În sfîrșit, o formă de intertextualitate — cea mai simplă — este și introducerea unor fragmente de limbaj de alt tip în interiorul celui poetic, în genere spre a da culoare locală. Ea poate lua uneori aspectul unui amestec intenționat de coduri, mai cu seamă în compoziții literare ai căror autori își afișează indiferența față de constrîngerile retoricii tradiționale, nerespectînd ostentativ, între altele, înseși principiile compoziției. Această mînuire a intertextualității, mod excesiv de a o recunoaște și a o ridica la rangul de metodă, nu desființează însă limbajul poetic, cel puțin sub aspectele definite aici, și nu este nici atît de nouă cum s-ar părea, de vreme ce modelul ei se găsește și la un Rabelais, de exemplu. E, de fapt, un mod de a surprinde amestecul de solicitări, preocupări, ritmuri, informații și comportări contrastante la care participă oamenii în unele perioade, cînd concepții și coduri social-culturale se încrucișează, se suprapun și se ciocnesc în acțiunea de a explica și caracteriza complexitatea vieții și a lumii. Absența cursivității rezultă dintr-o angajare deliberată pe calea imitării și în acest fel a unei tensiuni psihologice considerată caracteristică cititorului în asemenea perioade.

În 1973, Claude Pichois [25] a publicat un document eseu de critică literară, în care citează, între altele, o reflecție a lui Marinetti dintr-unul din manifestele literaturii futuriste din 1912: „Doar în aeroplan [...] așezat pe cilindrul cu benzină, cu burta încălzită de capul aviatorului [sic!], am simțit deodată zădărnicia vechii sintaxe moștenite de la Homer", iar Pichois face reflecția: „Acolo sus, vîrtejul elicii îi dictează regulile noii sintaxe. Ceea ce scapă judecății noastre" (!) (p. 91). Alt manifest al aceluiași Marinetti a prilejuit lui Guillaume Apollinaire recunoașterea că „mijloacele de locomoție, într-un cuvînt mișcarea, au modificat modul nostru de a simți, i-au dat un motiv excelent de înnoire", și ulterior, observația că senzația de viteză nu mai este nouă, „dar senzația de ubicuitate, care nu este o temă, poate furniza poeților cadrul pentru un nou lirism" (p. 103).

Nu putem încheia fără a reproduce tot după Claude Pichois [26] și remarca lui Paul Valéry din 1894: „Cei mai mulți văd, în această privință, mai degrabă cu intelectul decît cu ochii. În locul spațiilor colorate, ei iau cunoștință de concepte. O formă cubică, alburie, la înălțime, și găurită de reflexe de la geamuri este imediat o casă; pentru ei: Casa! Ideea complexă, acord de calități abstracte. Dacă ei se deplasează, mișcarea șirurilor de ferestre, translația suprafețelor care le desfigurează continuu senzația, le scapă — căci conceptul nu se schimbă".

Claude Pichois mimează desigur naivitatea pentru a ironiza pe Martinetti, căci jocul sintactic al răsturnării ordinii cuvintelor și chiar a unor părți din ele în poezie se întîlnește din secolul al XVII-lea, și încă

[25] *Literatură și progres. Viteză și viziune a lumii*, București, Edit. Univers, 1983. Traducere de Dim. Păcurariu. (Cu prefață și un capitol despre aceeași temă în literatura română ale traducătorului).

[26] *Op. cit.*, p. 134.

teoretizat. Gustav René Hocke[27] l-a urmărit pînă în literatura contemporană. „Baltasar Gracián — spune el — laudă în mai sus pomenitul său tratat *Agudeza y Arte de ingenio* tehnica «răsucirii» literelor şi cuvintelor. În acest mod s-ar produce «labirinturi» verbale. Literele şi silabele pot fi în aşa fel schimbate între ele încît să rezulte o *nueva y misteriosa significación*. Anagramele şi alte procedee asemănătoare nu slujesc aşadar numai jocului, plăcerii, calamburului verbal" [28]. Iar despre Paul Eluard, acelaşi G.R. Hocke [29] spune: „Dar Eluard, cunoscător ca şi Apollinaire al tradiţiei ermetice, regăseşte mereu drumul înapoi spre elegantele modele ale preţiozităţii, spre preţioşii din secolul al XVII-lea. Multe din cele mai frumoase versuri ale sale depăşesc, datorită acestei tradiţii integrate, orice este «întîmplător» în scrisul automat, obiceiul «de casă» al suprarealiştilor". În sfîrşit, însuşi Shakespeare e adus ca ilustrare a unei perspective iluzorii a limbajului, cum numeşte autorul deformarea metaforei convenţionale, devenită în pasajul citat de el din *Romeo şi Julieta*, III, 2, „în dublu sens iraţională", „împinsă într-un tărîm al artificialului magic (de pildă, cel al deznădejdii)" [30].

[27] *Manierismul în literatură*, Bucureşti, Edit. Univers, 1977, p. 46.
[28] *Ib.*, p. 67.
[29] *Ib.*, p. 133–134.
[30] *Ib.*

II. SCHIȚĂ DE GRAMATICĂ A LIMBAJULUI POETIC ROMÂNESC

Ca mecanism sau sistem, limbajul poetic este în fond un fel de gramatică, adică o serie de reguli de producere a propriilor lui enunțuri, în timp ce ca totalitate a acestora din urmă este chiar literatura. Dificultatea de a-l descoperi și a-l descrie decurge din împrejurarea că mesajele sînt poetice numai cînd respectă regulile amintite, dar acestea din urmă se deduc la rîndul lor din mesajele recunoscute ca . . . poetice ! Dilema nu se rezolvă decît dacă admitem că orice comunicare în care se manifestă intenția de a imagina o lume cu ajutorul ambiguizării organizate și orientate în acest sens a graiului obișnuit devine prin aceasta comunicare poetică. Funcția corespunzătoare prezidează prelucrarea enunțurilor pînă în cele mai mici amănunte, într-un proces cu diverse etape. Datorită felului în care își exercită acțiunea, regulile pe care ea le impune vor fi variabile ale celor din gramatica de bază, de obicei derivări ale lor.

Un prim exemplu ne va ajuta să concretizăm această afirmație. El poate să pară marginal, dar completează în mod indirect cele spuse pînă aici, ilustrînd și posibilitatea de utilizare a unor stereotipii.

Pronumele personal *o* se leagă de perfectul compus în trei formule : 1. *am auzit-o*, 2. *auzitu-o-am* (prin inversiune), 3. *o am auzit*. Prima formulă este curentă, a doua, populară și arhaică, a treia numai arhaică. Marca ,,arhaic și popular'' din *auzutu-o-am* și cea ,,arhaică'' din *o am auzit* sînt stereotipii poetice. Cine apelează la ele oferă automat și indicele de trecere a enunțului din lumea prezentului într-o lume a trecutului.

Față de combinările gramaticale fundamentale ale pronumelui, cea de mai sus conține însă o curiozitate, care iese la iveală de îndată ce o raportăm la construcțiile cu alt pronume conjugat. Astfel, lui *am auzit-o* îi corespunde *l-am auzit*, *te-am auzit*, *le-am auzit* (pe ele) etc., cu pronumele î n a i n t e a auxiliarului. Construcția *am auzit-o* nu mai respectă simetria subsistemului. Totuși ea este cea curentă. Dacă trebuie prin urmare ceva explicat, trebuie explicată preferința actuală pentru *am auzit-o*, preferință de dată relativ recentă, căci în prima jumătate a secolului trecut alegerea între *am auzit-o* și *o am auzit* era liberă. Varianta actuală își datorează succesul probabil evitării hiatului, care însoțește totdeauna structurile cu *o* înaintea auxiliarului de perfect compus. La o asemenea concluzie duce și analiza formelor de viitor. Între *o voi auzi* și *voi auzi-o* nu se mai constată situația de mai înainte, ambele forme prezentînd un indice de particularizare evident. Nu este exclus însă ca posibilitatea plasării lui *o* la sfîrșitul celei de a doua forme de viitor să se datoreze tot hiatului, fiindcă, atunci cînd auxiliarul apare ca *oi*, o construcție ca *o oi auzi* este lovită de două incompatibilități — de hiat

şi de omofonie. Soluţia a fost deci aşezarea lui *o* la sfîrşit: *oi auzi-o*, apoi *voi auzi-o*.

Revenind la perfectul compus construit cu pronumele *o*, amintim versul final din poemul lui T. Arghezi *Mîhniri*, care conţine formula *o ă* (+ un participiu), ca indice de necontestat pentru o lume vetustă, în strofa:

Şi Dumnezeu, ce vede toate,
În zori, la cinci şi jumătate,
Pîndind, să iasă, prin perdea,
O a văzut din cer pre ea.

Chiar dacă acest vers ar fi avut un *pe*, şi nu arhaicul *pre*, atmosfera ar fi fost aceeaşi[1].

Un exemplu de alt tip ar putea să fie relaţia dintre genul gramatical şi reprezentarea personificată a lucrului numit de substantiv. *Lumea*, de exemplu, ca feminin, va fi întruchipată printr-o femeie, cum e încă din *Divanul* lui D. Cantemir, unde se opune prin senzualitate *înţeleptului*. Un *pom*, un *copac*, un *arbore* nu pot fi transpuşi în principiu decît în fiinţe bărbăteşti, femininul rămănînd *salciei*, *răchitei* şi celor mai multe flori, dacă nu sînt ca *liliacul* dintr-o poezie a lui G. Topîrceanu, în care poetul îl face să înflorească a doua oară de emoţia întîlnirii cu o toamnă ca o domnişoară. *Luna* este considerată, de la Eminescu încoace, o „fecioară", deşi în *Mitologicale*, ea e o „cloşcă":

Soarele-a apus, iar luna, o cloşcă rotundă şi grasă,
Merge pe-a cerului aer moale ş-albastru şi lasă
Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele,

ceea ce aminteşte de „curca roşie" a lui M. Beniuc din *Vulturul de foc*: *Şi luna strigă ca o curcă / ascunsă roşie-n făget.*

Soarele, care tînjeşte în legendele populare de dorul lunii, e — fireşte — un „flăcău". Flăcău poate fi şi *vîntul*, în ciuda genului său gramatical, care este neutru. Şi cu toate acestea, cu toată încărcătura mitologică indiscutabilă a unor substantive fixate la un anumit gen gramatical, se poate ieşi din corespondenţa strictă gen gramatical — sex, nu numai pentru un termen cum este *vînt*. T. Arghezi se referă în *Potirul mistic* la *păstorul alb* ivit printre stele, pe care, în ceea ce ne priveşte, îl identificăm cu luna, sau şi cu luna, ambiguitatea contextului permiţîndu-ne-o:

De linişti mari cărarea lui e plină
Şi pasul lui e tînăr, drept şi sfînt,
Precum ar fi al codrilor de stele
Cînd s-ar mişca din loc, şi-n mers
Păstorul alb, ivindu-se-ntre ele,
Şi-ar face drum, păscînd, prin univers.

În *Doina* lui Şt. O. Iosif, luna este *tăcutul crai*, deci un masculin, justificat însă prin analogie cu „crai nou".

[1] La ea s-a oprit şi I. Funeriu, *Versificaţia românească*, Timişoara, Edit. Facla, 1980, p. 136, caracterizînd-o drept „abatere gramaticală cu funcţie stilistică".

Mai important decît faptul că un masculin se schimbă într-un flăcău, într-un bărbat tînăr sau bătrîn, iar un feminin într-o fecioară, o femeie tînără ori o babă, mai important chiar decît transfigurarea cîteodată a unui neutru în ființă bărbătească este alt raport. *Luceafărul* sub acest nume este un tînăr, iar *primăverii* nu i se atribuie prea ușor calitatea de ființă în vîrstă.

Exemplele anterioare permit să se întrevadă cîteva dintre disponibilitățile sintactico-semantice ale limbii române. Scopul lor a fost numai de a sugera felul în care se pun unele probleme ale gramaticii limbajului poetic românesc, subliniindu-i caracterul derivat, unele constrîngeri și libertăți. Este evident între altele că, în stadiul actual al acestei limbi, o formulă nouă, a patra, de plasare a pronumelui *o* între auxiliar și participiu nu e posibilă, deși sînt cuvinte, ca unele adverbe, care se așază astfel, de exemplu: *am și auzit, am mai auzit*. Dar se poate, încălcîndu-se regula academică în favoarea uneia populare și regionale, să se spună *nu o am mai cunoscut*, cum citim într-un vers din poezia lui T. Arghezi *Flori de mucigai* sau, cu alt pronume, la I. Pillat: *Mai îți aduci aminte* (*Visări budiste, I*).

O chestiune de mare importanță, de a cărei rezolvare depinde întreaga desfășurare ulterioară a descrierii, este: de unde începem? De la totalitatea mesajelor poetice din limba română, de la un grup sau o colecție delimitate într-un fel oarecare, de la o operă? Procedăm inductiv, redescoperind gramatica normativă în mesajele poetice alături de îndepărtările de la ea și le înfățișăm paralel cu normele? Luăm structurile și le cercetăm pe rînd în cele două variante sau întocmim mai întîi o listă de caracteristici gramaticale pe care le considerăm proprii limbii române și deducem din ele realizările particulare din domeniul care ne interesează? Operăm inductiv, operăm deductiv sau combinăm cele două modalități?

Utilitatea acestor căi se judecă în raport cu scopul. Or, el este stabilirea unui specific mai restrîns, cel al limbajului poetic, dedus dintr-unul mai cuprinzător, cel al limbii române.

De la început prevenim pe cititor asupra faptului că una sau mai multe din caracteristicile limbii române se pot găsi și în alte limbi, dar niciodată toate împreună. Astfel, articolul românesc semăna foarte bine ca topică și funcții cu cel danez, norvegian, suedez, albanez etc., în sensul că și în aceste limbi el este uneori enclitic, alteori proclitic, alteori atît enclitic cît și proclitic. Dar, pe lîngă inevitabilele deosebiri care decurg din prezența sau absența lui în enunțurile particulare, alte sisteme din limbile citate, în primul rînd cel pronominal, nu mai seamănă cu cele din limba română. Morfologia cazurilor din română seamănă cu cea din neogreacă și bulgară, modelul lor fiind aproape identic în toate trei, dar sistemul articolului nu mai seamănă, după cum nu seamănă nici cel al verbului etc. Redarea numărului gramatical seamănă cu cea din italiană, dar sistemul articolului, al cazurilor, al verbului nu se mai potrivesc ş.a.m.d. Prin urmare, cele cîteva caracteristici la care ne vom opri trebuie luate împreună, fiindcă numai împreună și prin intercondiționarea lor formează un specific.

Nu este lipsit de interes să aducem aici în discuție mărturia unui celebru poet și critic literar englez, scriitor într-o limbă de circulație internațională, dar convins de forța internă a oricărei limbi de a exprima emoții și sentimente. Deși nu face o analiză lingvistică propriu-zisă,

la baza observațiilor sale stă totuși recunoașterea expresă a unor trăsături inerente limbii. „Emoția și sentimentul se exprimă prin urmare mai bine în limba comună a poporului, adică în limba comună tuturor claselor sociale : structura, ritmul, sunetul, modalitățile de așezare a cuvintelor exprimă personalitatea poporului care o vorbește.

Cînd spun că poezia are mai degrabă drept obiect expresia emoțiilor și sentimentelor, nu vreau să spun că ea trebuie să fie lipsită de conținut intelectual ori de sens, nici că marea poezie nu ar conține mai mult sens decît poezia minoră. [. . .] Consider un lucru de la sine înțeles ca oamenii să găsească expresia cea mai conștientă a sentimentelor lor cele mai profunde în poezia din propria lor limbă mai degrabă decît în orice altă artă sau decît în poezia altor limbi. Aceasta nu înseamnă, firește, că adevărata poezie s-ar limita la sentimente pe care fiecare ar fi în stare să le recunoască și să le înțeleagă ; nu trebuie să limităm poezia la poezie cu caracter popular. Este suficient ca, la un popor omogen, între sentimentele cele mai rafinate și cele mai complexe și sentimentele celor mai inculți și mai simpli să fie ceva comun, ceva pe care nu-l au în comun cu oamenii de pe aceeași treaptă socială, dar care vorbesc o limbă străină. Și cînd o civilizație este sănătoasă, poetul mare are ceva de spus compatrioților săi, la orice nivel de educație s-ar afla ei" [2].

Puncte de vedere asemănătoare se găsesc și la scriitori români. Iată unul, datînd din 1955, dintr-un studiu despre poezia românească, semnat de M. Beniuc : „Poezia este o formă artistică, o întruchipare, deci traducerea în imagine poetică a conținutului de idei și simțăminte, de pe poziția poetului prin mijlocirea limbii, a versului și a celorlalte auxiliare din arsenalul poetic care dau specificul național și conținutul poeziei" [3].

Nu am fi reprodus aceste cuvinte și nu am fi insistat asupra specificului unei limbi în sensul arătat mai sus dacă am fi fost convinși că este luat în seamă totdeauna. Dar, cum, cel mai adesea, nu se întîmplă astfel, am făcut trimiterile cuvenite cu gîndul de a evita supozițiile întemeiate pe cîte o observație particulară foarte exactă, dar din care se trag concluzii generalizatoare inexacte, din cauza unor extrapolări neraportate la celelalte caracteristici.

Dacă în privința mecanismului gramatical propriu-zis, se ajunge la o imagine convenabilă în cadrul unei cercetări care nu depășește limitele suportabilului, în privința mecanismului semantic, obligațiile descrierii cresc nemăsurat, întinzîndu-se dincolo de ceea ce ne-am aștepta. E vorba aici de tropi, de determinări, de intertextualități etc. Cea mai atrăgătoare rezolvare o constituie alcătuirea unui lexicon poetic, unde să se înfățișeze seria de combinări și lecturile lor la unul ori mai multe nivele culturale, definite printr-un procedeu oarecare de măsurare a gradelor de competență poetică a lectorilor, dar nu există deocamdată nici o tehnică de satisfacere a cerințelor de mai sus. Dicționarele care înregistrează lexicul unor mari scriitori ca Pușkin, Goethe, Petöfi, Eminescu sînt lucrări impresionante, dar de puțin folos pentru ce ne preocupă aici, căci ele nu dispensează pe cercetător de restudierea contextelor și nici nu asigură altfel cea mai bună ilustrare a

[2] T. S. Eliot, *La fonction sociale de la poésie*, Essais critiques traduits par Henri Fluchère, Paris, Edit. du Seuil, 1964, p. 19.

[3] Ap. Gh. Bulgăr, *Scriitori români despre limbă și stil*, ed. a II-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1957, p. 256.

unor intertextualități. Dacă pentru un lexic finit cum este cel al unui scriitor se pune problema în modul arătat, cum se va pune ea pentru întregul lexic al unei limbi manevrat poetic? Vrînd-nevrînd, va trebui să ne reducem pretențiile la exemplificări de termeni sau de cîmpuri semantice.

Gramatica limbajului poetic dat este cuprinsă în esență în fiecare text și în fiecare mesaj cu atributul de poetic. E deci de așteptat — cum susține János S. Petöfi într-o serie de studii[4] — ca structura textului să coincidă la un anume nivel formal cu structura lumii din acel text. Dacă se admite acest punct de vedere, e obligatoriu ca descrierea celor două structuri să se facă la nivele diferite, căci ele nu se prezintă astfel din capul locului. Lumea imaginată își conturează structura și și-o definitivează chiar în și prin textul care o cuprinde. Aducerea structurilor în discuție la același nivel necesită mai multe etape de formalizare, iar rezultatul ni se înfățișează ca un aparat matematic al pașilor făcuți pentru a se realiza concordanțele.

Există însă și analize mai simple. Ele își propun numai descrierea organizării textului pe baza nucleului său referențial și circumstanțelor dezvoltate în acest nucleu, care nu este decît forma condensată de reprezentare a lumii textului. Textul capătă prin urmare corp în același fel în care propozițiile și frazele se organizează în graiul obișnuit.

Nu este vorba deci de compoziție (a unui text, a unei opere) în accepția termenului din retoricile clasice și nici de o simplă înlocuire a lui. Este vorba de generarea unui text, de o succesiune de transformări condiționate și realizate în ordine ierarhică. Încă în cursul elaborării, textul își exercită influența asupra autorului său, cîștigîndu-și treptat un fel de autonomie. Dacă, de pildă, s-a spus un lucru, cel din secvența imediat următoare este implicit condiționat, iar, după ce a fost spus și el, introducerea celui de al treilea impune restricții și mai mari ș.a.m.d. Pentru a se elibera de ele, textul trebuie „rupt" într-un punct, dar ruptura nu este nici ea gratuită. Ea nu reprezintă renunțarea completă la nucleul referențial decît dacă de la ea începe alt text.

Teun van Dijk[5], ocupîndu-se de procesul de cunoaștere în discursul literar pe baza analizei datelor empirice de psihologie referitoare la felul în care purtătorii unei limbi citesc și înțeleg un discurs, face o observație foarte importantă. Orice cititor (ascultător) construiește în contact cu textul o reprezentare conceptuală sau semantică a textului, a cărui structură de suprafață (morfologică și sintactică) „se traduce" sau „se transformă" în semnificate, adică din punctul de vedere al cunoașterii în concepte. Memoria cititorului (ascultătorului) este de scurtă și de lungă durată. Memoria de scurtă durată atribuie semnificații secvențelor de foneme, de morfeme și de structuri sintactice, dar nu le poate depozita ca atare în memoria de lungă durată. O bună parte se pierde, cum se vede, din faptul că nu ne mai aducem aminte după un timp de structura exactă, cuvînt cu cuvînt, a propozițiilor sau a frazelor din textele parcurse. Înțelegerea textului nu se produce însă numai prin urmărirea coerenței ime-

[4] *Einige Bemerkungen über grammatische Komponente einer integraten semiotischen Texttheorie*, Bielfeld, 1976, și *Structure and Function of the Grammatical Component of the Text Structure-World Structure. Theory*, în *Proceedings of the First Bad Homburg Workshop on Formal Semantics*, Hamburg, Edit. Buske, 1976.

[5] *El procesamiento cognoscitivo del discurso literario*, în „Acta Poetica", 2, 1980, p. 3—26.

diate dintre propozițiile lui, ci și printr-o interpretare g l o b a l ă în ceea ce T. van Dijk numește macrostructuri semantice (celelalte, locale și particulare, fiind microstructuri de același tip). Macrostructurile se pot constitui numai pe temeiul cunoașterii prealabile a lumii.

Relativa autonomie a textului este îngrădită pe de o parte de cunoașterea lumii de către cititor și, evident, de către emițător, iar pe de alta de o anumită coerență a informației din text. Ruperea lui nu are loc decît în punctele în care se formulează în memorie macrostructurile semantice, cum le spune T. van Dijk, nucleul referențial — cum l-am numit noi înșine cu alt prilej.

În sensul acesta, inventarul de cuvinte și de forme se asociază sintactic în enunțuri poetice, iar enunțurile se combină dînd naștere textului, a cărui semnificație se construiește treptat din semnificații parțiale adaptate. În sine, ele sînt o problemă de semantică, dar se valorifică prin combinarea în diverse feluri a materialului de limbă. Cînd îl avem în față organizat, dorim să-l pricepem. Dar, fiindcă actul de pricepere implică atît individualizarea termenilor luați izolat, cît și recunoașterea grupării lor, iar a le recunoaște gruparea înseamnă a avea conștiința regulilor de asociere, textul se impune ca o sintaxă și o semantică, unite și condiționate. Adesea grupările de termeni se echivalează într-o anumită fază a decodării cu un singur cuvînt, iar desfacerea lor în părți constitutive are loc ulterior și numai dacă se mai simte nevoia. Din acest motiv, grupările de cuvinte se comportă ca unități ale enunțului și ale textului, avînd la un anumit nivel semnificații „local adaptate".

Adoptăm așadar ca primă etapă discutarea grupurilor sintactice constituite prin care se și construiește, practic vorbind, imaginea lumii din text.

Grupul care are în centrul lui semantic și sintactic un substantiv (nume) este n o m i n a l, cel cu un verb aflat în aceeazi poziție este v e r b a l. Primul reprezintă o grupare impusă de substantiv, celălalt de verb. Nici o altă parte de vorbire nu mai dă naștere la grupuri cu un grad de autonomie la fel de mare ca cele menționate, afară de cazul în care una din ele îndeplinește rolul de substantiv sau de verb, ca echivalente ale acestora, cum se întîmplă mai ales cu adjectivul *(frumosul, griul)*. Pronumele însuși, deși ține în mod curent locul substantivului, nu dă naștere unui grup aparte, distinct de cel al numelui. Cauza rezidă, după părerea noastră, în faptul că numele și verbul sînt singurele părți de vorbire care trimit în mod curent prin ele însele la un referent. Într-un enunț simplu ca *eu cînt*, de exemplu, *eu* reprezintă în calitate de / *cel care vorbește* pe *Ion*, *Vasile*, *Maria*, *o perosană*, *bărbat*, *femeie*, *copil*, *fată*, *artist*, *artistă* etc., pe cînd oricare dintre substantivele citate denumește direct propriul său obiect. Un adverb, să zicem *repede*, devine în anumite împrejurări echivalentul unui verb : *repede*, *că . . .*, dar el conține și înțelesul verbului la care ne gîndim în acea împrejurare : *vino*, *pleacă*, *fugi*, *mănîncă*, *răspunde* etc., și verbul face în realitate trimiterea la referent.

Adjectivul primește și el cîteodată determinări, de exemplu : *bun de gură*, *rău de plată*, *iute la mînie*, *îngrijorător de grav*, *păstrător de tradiții* ș.a., fără să mai vorbim de participiile cu rol de adjectiv, care au un regim asemănător cu verbele. Dacă astfel de construcții sînt și ele grupuri, și sînt, ar trebui să le luăm în considerare. Dar, în enunțul poetic, ele reprezintă constituenți de rangul al doilea, căci apar totdeauna asociați cu un substantiv. Am preferat deci să le raportăm la substantiv, cedînd în fața

criteriului semantic global. De aceea se și întîlnesc în ilustrările noastre atîtea grupuri nominale mai lungi decît ar cere-o despărțirea strict analitică. Grupurile cu adjectivul prezintă de altminteri organizări relativ simple, importante într-o analiză sintactică propriu-zisă, dar neglijabile într-un studiu cum este cel de față. Ele nu modifică nici mersul argumenmentării, nici interpretările propuse.

Importanța acestei constatări nu trebuie trecută ușor cu vederea, pentru că din ea rezultă primul model al unei limbi. Este suficient să adăugăm la cele două categorii pe cea a deixisurilor, indicatori care precizează poziția referentului în timp și în spațiu, ori numai în timp, sau numai în spațiu, și vom avea în fața noastră schema fundamentală prin care se desemnează referenții. Ea constă, după cum rezultă din cele de mai sus, din următoarele două relații fundamentale :

a) se numește referentul : *pom*, *a cînta* ;

b) se indică poziția lui în spațiu sau în timp : *acesta*, *acela*, *el* etc. Datorită calităților sale intrinsece, indicarea spațiului și a timpului este inclusă în verb, ceea ce pentru timp nu mai este necesar să fie demonstrat. Spațiul este într-un fel implicat în persoană, formă verbală care conține și ideea de pronume personal (*cînta*, *cîntați*), căci *eu* = cel ce vorbește fiind de față, *tu* = cel căruia i se vorbește (fiind în genere de față), *el* = cel care se află dincolo de *mine* și de *tine*. Persoana a II-a plural (*cîntați*), de exemplu, nu reprezintă numai doi sau mai mulți *tu*, ea putînd fi : 1. *tu* + *tu* + *tu* . . . *cîntați* ; 2. *tu* + (*tu*) + *el* (*ea*) . . . *cîntați* ; 3. *tu* + *el* (*ea*) + *ei* (*ele*) . . . *cîntați* — într-o omonimie utilă ambiguizării, căci, în afară de *eu* și de *noi*, celelalte persoane sînt automat asociate în (*voi*) *cîntați*. Prin introducerea determinanților care modelează referentul din categoria a), schema amintită se rafinează. Nu *pom*, ci *pom singuratic*, *pomul de pe coastă*, *pomul fără rod*, *pomul vieții* etc. ; nu *cîntă*, ci *cîntă tare*, *cîntă cu jale*, *cîntă de la inimă*, *cîntă fără rost* etc. Unii modelatori provin din categoria b), alții chiar de la a). Deosebirea dintre ei și termenii de bază din categoriile a), b) este în primul rînd funcțională ; ei devin auxiliarii celor de la a) printr-o legătură sintactică ușor de stabilit chiar în cadrul gramaticii tradiționale. Pe această bază se și formează de altminteri grupurile amintite mai înainte.

Prin urmare, destinația, scopul alcătuirii unui mesaj-comandă — dacă ni se îngăduie utilizarea acestui cuvînt — este asocierea în grupuri a elementelor care compun categoriile a) și b). Regulile sintactice asigură satisfacerea cerinței inițiale. Ele sînt cele în genere cunoscute și se aplică aproape automat la mesajele poetice (ca și la cele de alt tip de altminteri, să zicem la cele științifice). Nu este deocamdată prea importantă împrejurarea că aria sintactică a limbajului poetic are o întindere mult mai mare decît a celorlalte modalități de organizare a mesajului sau că una ori alta din regulile care populează această arie este preferată, fiind mai frecventă. Reținem pentru moment numai capacitatea mai dezvoltată a limbajului poetic de a pune în mișcare orice regulă sintactică a limbii. Ea rezultă destul de clar din inversiuni, de exemplu din *un rece ochi de mort* (Eminescu) ; (*să sărut*) *sclipitoarele stele* (Blaga), dar și din utilizarea foarte des a parataxei și a elipsei în poezie.

Cu exemplele anterioare am pășit la discutarea modificărilor din interiorul grupurilor și a înlănțuirii unui grup cu altul. Nu vom dezvolta acum nici una din cele două noi laturi ale problemei, dar vom arăta, deși numai în treacăt, că înlănțuirea grupurilor constituie un capitol de mare

însemnătate pentru limbajul și textul poetic, capitolul c o n e c t o r i l o r — prepoziții, conjuncții și orice parte de vorbire sau locuțiune care servește la legarea cuvintelor unele de altele. Acești conectori acționează în toate registrele limbii, fiind capabili să adauge la funcția lor curentă una rezervată mesajului poetic. T o p i c a depinde în mare măsură de ei, deși rațiunea ultimă a așezării cuvintelor privește semantica, ce și de cine sau de ce trebuie legat. Să zicem că această operație se face pentru *oameni* și *casă*, într-o relație dominată de ideea de „gospodari" sau de „familiari". Vom avea *oameni de casă*, pentru că referentul a fost „oameni". Dacă ar fi fost „casă", iar ideea „primitor", am fi avut *casă de oameni*. În sfîrșit, dacă ar fi necesar să se lege între ele *casă plină* și *oameni*, o posibilitate ar fi *casă plină de oameni*. Locul conectorului-prepoziție fiind fix, de el depinde așezarea celorlalte elemente din grup. În inversiuni, grupurile sînt mutate în consecință, ca în primul vers din *Potirul mistic* de T. Arghezi :

De liniști mari cărarea lui e plină,

care, în altă versiune, ar lua forma : *cărarea lui e plină de liniști mari*.

Observațiile acestea nu sînt decît cea mai la îndemînă dovadă a felului în care se stabilește raportul dintre conectori și topică. Detaliile le vom cerceta cu alt prilej.

Un capitol nu de mai mică importanță decît celelalte și derivat din ele este concentrarea sau condensarea sintactică, prin care înțelegem concentrarea mijloacelor sintactice ca rezultat al eliminării sau măcar al evitării unor conectori expliciți. Procedeul caracterizează în primul rînd poezia, mai ales pe cea contemporană, aspectul lui cel mai ușor de surprins fiind absența din textul poetic a unor locuțiuni care, în alte enunțuri, au rolul de a „dezvolta" expunerea, indicînd trecerile, cum sînt, de exemplu : *ținînd seama* (*cont*) *de*, *avînd în vedere că*, *dat fiind că*, *considerînd că*, *în consecință*, *așadar* etc. Unele au funcție fatică incontestabilă, altele insistă asupra unui raport sintactic spre a ne feri de echivoc. Apariția lor — rar — în poezie seamănă cu citarea și produce efectul corespunzător. Și de conectori mai slabi decît cei enumerați poezia se ferește de obicei, ca : *deoarece*, *de vreme ce*, *deși . . . totuși*, *întrucît*, *cu cît . . . cu atît* etc. Spre a suplini pe unul sau pe altul, intervin structuri sintactice mai puțin explicite care ambiguizează mai ușor enunțul. De aici rezultă — între altele — condensarea sau concentrarea sintactică, numită de noi astfel pe temeiul presupunerii că în graiul obișnuit și în registrele non-poetice ale limbii se caută explicitarea enunțurilor, ceea ce nu se întîmplă în cazul poeziei și al textului artistic în genere.

Rămîne să stabilim acum dacă și în ce măsură morfologia este și ea afectată de presiunea funcției poetice. Considerînd că ea este modul de organizare a formelor limbii prin combinarea de desinențe, sufixe și radicali, cărora li se dă de obicei numele de morfeme, pentru ca ea să sufere efectele funcției amintite ar trebui să aibă în enunțurile și mesajele poetice o variantă distinctă de cea a graiului comun. Intervenții în sistemul propriu-zis de aranjare a morfemelor nefiind decît foarte rar posibile, preferințele nu se manifestă decît prin formele constituite. Ele rezultă din selecții care se fac numai atunci cînd prin jocul morfologic obișnuit apar două sau mai multe forme : populară/cultă, populară dintr-o regiune /populară din altă regiune, arhaică/modernă etc. Cînd corespunde cu o intenție poetică, alegerea uneia nu se explică însă prin morfologie ca atare,

ci prin aceea că formei adoptate i se atribuie un rol sugestiv. Ea nu a fost construită prin combinarea în alt mod a morfemelor, iar efectul nu este decît consecința plasării ei într-un grup în care vecinătățile o pun în valoare. În realitate nu este vorba așadar de morfologie, ci tot de sintaxă și, bineînțeles, de semantică. Nici relația gen gramatical-sex, la care ne-am oprit la începutul acestui capitol, nu ține de morfologie decît în aparență, pentru că genul gramatical este dat și numai în mod excepțional poate fi supus unei schimbări, de exemplu cînd cineva spune *o regretă*, în rimă cu *bicicletă*, ori *găin* pentru *găină* (*fă și tu un ou eroic / din găinul minții stoic*)[6], ceea ce se întîmplă însă foarte rar.

Așa-numitele valori ale cazului gramatical, ale modurilor și timpurilor țin de asemenea de semantică, la fel ca orice sens zis „gramatical", termen destinat să deosebească simpla indicare a referentului de ipostazele în care este inclus în formele pregătite pentru un enunț. O dovadă că nu ne aflăm în fața morfologiei propriu-zise ne-o dau înseși gramaticile tradiționale, căci multe dintre ele discută aceste valori sub titlul „sintaxa cazurilor, a modurilor, a timpurilor" etc., subliniind circumstanțele prin care sînt puse în lumină.

Morfologia ca atare nu dezvoltă deci o variantă pentru limbajul poetic și nici pentru alt limbaj specializat, ceea ce ni se pare normal, stabilitatea ei constituind liantul tuturor stilurilor funcționale ale unei limbi.

Cît privește sintaxa, nu este de nici un folos să ne oprim la latura teoretică a subordonării, a coordonării, a parataxei, la tipurile de subordonate, de coordonate etc., este însă decisiv să urmărim soarta grupurilor de cuvinte, mobilitatea lor în frază și a termenilor din interiorul lor.



Strict empiric vorbind, orice grai se înfățișează ca un număr de cuvinte (aproximativ — 200 000 — 300 000 pentru română), ca un număr de sufixe și de prefixe (în jur de 200 — 300), ca un număr de desinențe (mai puțin de 100) și ca 25 — 30 de foneme.

Sufixele, prefixele și desinențele sînt totdeauna alipite la un radical. Fonemele se află în toate elementele constitutive ale graiului. Lăsîndu-le deocamdată deoparte, putem spune că orice cuvînt este realizarea uneia din alcătuirile schematice: R(adiacal) + D(esinență) — RD; R(adical) + S(ufix) + D(esinență) — RSD.

Modelul este foarte simplu. Chiar dacă am admite că, la cuvintele care nu au desinență exprimată, aceasta nu ar fi zero (∅), cum se acceptă astăzi în lingvistică, ci am avea de a face cu radicale, tot nu s-ar produce complicații. Acestea se ivesc însă de îndată ce se cercetează combinațiile concrete după schema de mai sus. Atunci se constată că nu orice radical se asociază cu orice desinență sau cu orice sufix, că radicalele care au calitatea de verb trebuie combinate cu sufixele și desinențele specializate pentru verb, că cele care au calitatea de nume au nevoie de sufixe și desinențe pentru nume ș.a.m.d.

Se cere deci *să știm* dacă radicalul este de verb, de substantiv, de adjectiv, de pronume etc. și dacă sufixele și desinențele sînt caracterizate prin aceeași trăsătură. Mai trebuie să știm și semnificația particulară a radicalului, a sufixului și a desinenței.

Și acum, dînd deoparte faptul pe care ne-am bizuit mai înainte ca să ilustrăm cu mijloace cam didactice un proces a cărui însemnătate

[6] Ion Nicolescu, ap. Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, II, p. 453.

pentru discuția noastră sperăm că nu scapă nimănui, vom spune — ceea ce de asemenea se știe, dar trebuie reamintit — că în practica de învățare și de folosire curentă a limbii, mai cu seamă a celei materne, lucrurile nu se petrec în felul descris mai sus. Vorbitorul nu deprinde radicale, sufixe sau desinențe separate, ci cuvinte și forme, chiar fără să știe o vreme să le despartă în părțile lor constitutive. El zice, de exemplu, *e cald* sau *mi-e frig*, *e căldură mare* sau *nu sînt friguros*, sau *faceți liniște* etc. și nu se sinchisește de n u m e l e pe care-l dau savanții constituenților acestor construcții, ci îi utilizează cum se cuvine, dacă au intrat în deprinderile sale curente. Atenția i se îndreaptă către altceva, către înțelesul lor, pe care, ca să-l adapteze la împrejurări, îl formează asociind, ce-i drept, radicali, sufixe și desinențe, dar nu în mod d e l i b e r a t. În mod deliberat, el combină semnificații parțiale topindu-le în enunțuri. Latura cea mai interesantă a acțiunii lui constă din utilizarea spontană și obligatorie a ceea ce A. Martinet [7] a numit dubla articulare. Vorbitorul raportează semnele limbii la ce denumesc sau ce pot denumi ele, efectuînd astfel o articulare. În același timp și în aceleași condiții, el raportează elementele constitutive ale enunțului unele la celelalte, efectuînd cealaltă articulare.

Rezultă deci că unicul mijloc prin care inventarul graiului obișnuit devine act de vorbire este combinarea elementelor lui prin dubla articulare. La acest nivel, nimic nu-l deosebește încă de actul poetic. De aceea, cînd, în studiile privind creația poetică, se subliniază importanța combinării, susținîndu-se pe bună dreptate că expresia poetică rezultă din asocieri inedite ale unor elemente de limbă pe care le avem toți la dispoziție, se spune un adevăr de necontestat, dar totodată insuficient, fiindcă problema constă din a descoperi și a explora ineditul. Or, el se realizează numai pe treapta permisă de regulile limbii. Nimeni nu a încercat, bunăoară, să pună o desinență înaintea unui sufix numai spre a ieși de sub despotismul combinării prealabil determinate a constituenților unui cuvînt, dar s-a putut face versul *Peste vîrfuri trece lună* (M. Eminescu), fiindcă limba română îngăduie o variație de utilizare a articolului *(e lună, e lună plină*, dar : *iese luna)*, care, oricît ar fi de rară într-un context ca cel citat, este totuși posibilă, iar cînd un poet afirmă : *beau soare amestecat cu nori* (Ioan Alexandru, *Bucurie*), în loc de „beau lapte”, limba română îi îngăduie o asemenea fantezie, atît lui, cît și tuturor celor care știu să profite de ea, și problema nu e decît de valoare a referințelor implicate în versuri, ca în : *Iartă cu iertare neagră negre corpuri și refrene, / Cînd de părul meu mă spînzur blestemînd* (Constanța Buzea, *Agonice)*.

La nivelul sau pe treapta finală, asocierea cuvintelor este deci suficient de liberă ca să nu împiedice construirea de enunțuri din termeni cu înțeles foarte diferit, opus sau chiar aberant pentru o opinie comună.

Regulile sintaxei nu sînt prohibitive față de semnificațiile cuvintelor, dar sînt față de buna lor formare la nivelul anterior. Un termen rău construit prin morfologie compromite enunțul. Nu este acceptabil de exemplu un grup ca **salcie bătrîn*, fiindcă adjectivul este rău format pentru *salcie.* Sintaxa are însă zone de variație liberă. Astfel sînt considerate corect construite enunțuri ca : *toți* (sau *unii)* *mergem* sau *mergeți*, sau *merg*, deși *toți* este pluralul unui pronume care ar trebui echivalat cu „ei toți”, deci cu persoana a III-a, la fel ca și *unii*. Într-o situație aparent identică sînt *fiecare, oricare*, în ciuda restricțiilor impuse de gramaticile normative.

[7] *Elemente de lingvistică generală*, traducere și adaptare la limba română de Paul Miclău, Editura Științifică, 1970, p. 31–34.

Ele caracterizează ca rău formate enunțuri de felul: *fiecare mergem (mergeți)*, și nu fără dreptate, de vreme ce *fiecare merg* este respins și de uzul comun. Explicarea fenomenului a fost dată de mai multe ori. Nu e locul să o reluăm. Remarcăm numai că la pronumele nehotărîte se produc ezitări. Semnificația prevalează în cazul unora asupra calității de „bine sau rău format" a grupurilor în care figurează. Astfel, dacă *unii* intră în relații de același fel ca *toți*, *vreunii* nu acceptă de obicei decît persoana a III-a a verbului, dar un enunț ca *știți vreunii unde este (primăria)*? nu ar surpirnde prea tare.

Variația este liberă și la așezarea cuvintelor în enunț, limitată doar de legături semantice nedorite, reproduse accidental și de contrasensuri (admițînd, evident, că locul prepozițiilor și al conjuncțiilor este riguros stabilit).

Am recurs la ilustrările de mai înainte, nu pentru altceva decît pentru a pune în lumină și a justifica importanța combinării faptelor de limbă și de a sugera că în același fel se petrec lucrurile în ultimă instanță și în limbajul poeziei, combinarea amintită incluzînd întreaga tehnică de formulare a enunțului, deci și a celui poetic. În poezie, combinările foarte libere de termeni cu înțelesuri disparate sînt condiționate de constrîngerile ritmului. Din această cauză, cînd se insistă asupra lui în defavoarea armonizării în vers a semnificațiilor particulare ale cuvintelor utilizate, se produce un soi de anulare a acestora din urmă, și poezia este în mod intenționat asemuită și chiar teoretic identificată cu muzica înainte de orice. Dacă formula lui Paul Verlaine, după care în poezie contează în primul rînd muzica, devine principiu exclusiv, închipuirea lumilor particulare nu se mai supune nici coerenței semantice obișnuite, nici codului poetic verbal în vigoare. Limbajul ei este redus la prozodie, căreia i se cere să acționeze ca un comutator de stări sufletești. Se presupune deci că poezia nu mai are decît obligația de a plasa pe cititor în poziția de a-și imagina el cu fantezia lui o lume după ritmul care i se oferă. Ambiguitatea, cîtă mai este, funcționează ca un amalgam între ritm și capacitatea de a-i atribui fel de fel de reprezentări. Avem de-a face așadar cu un tip de poezie în care sarcina închipuirii lumii sau a unor aspecte ale ei trece în întregime asupra cititorului (ascultătorului), o poezie care face transgresarea din real în imaginar prin imitarea sonatei, a simfoniei ori a altei bucăți muzicale. Aceasta nu înseamnă că nu ar mai fi poezie sau că ar fi părăsit limbajul poetic, ci numai că l-a sublimat printr-o rafinare pentru unii excesivă, dar acceptarea sau respingerea lui este o chestiune de empatie.

Rezumînd deci datele problemei, putem spune că limbajul poetic rezultă din remodelarea zonelor de variație liberă ale graiului, și, cum cea mai liberă dintre ele este semantica, apoi, în ordine, sintaxa, iar cea mai puțin liberă combinarea la nivelul morfologic, este normal să-i căutăm specificul acolo unde teoretic bănuim că poate fi găsit. Prozodia, care este o fonologie specială, are, datorită prezenței fonemelor în toate elementele constitutive ale graiului, o situație aparte. Ea este condiționată multilateral, de prozodia generală a graiului, de limitele nivelului morfologic, de cele ale sintaxei și de însuși obiectul reprezentării imaginative a poemului. Este relativ simplu să se probeze prin exemple că esențial în prozodie este ritmul caracterizat prin repetare și, generalizîndu-se observația, el să fie propus drept criteriu decisiv pentru specia de enunțuri numite poezie, cum a și procedat de altminteri R. Jakobson.

Mult mai puțin simplu este însă a determina preferințele și limitele prozodiei utilizate într-o limbă anumită, căci, de exemplu, un pariu ca cel al lui G. Murnu de a traduce *Iliada* în hexametru dactilic, deși a fost cîștigat, nu dovedește decît că această metrică este posibilă în românește și nimic mai mult. Limbajul poetic nu a fost atras de ea din motive ușor de înțeles, în primul rînd pentru că alta este metrica românească în genere.

„Gramatica" limbajului poetic românesc ar trebui să rezulte așadar din cercetarea zonelor de variație liberă, de unde creația poetică își extrage expresiile proprii sau pe care se întemeiază spre a și le construi. Modalitățile retorice generale de formare a lor se presupun cunoscute. De aceea, nu le vom readuce în discuție decît atunci cînd va fi nevoie de vreo precizare legată de propria noastră poziție.

Cercetarea pe care o facem aici este funcție de definiția limbajului poetic; prin urmare nu ne propunem să adoptăm un model de gramatică și, urmărindu-l, să introducem în el diversele structuri parțiale ale acestui limbaj, ci să vedem cum utilizează el posibilitățile din gramatica graiului în uz spre a face din ele expresii poetice. Orientarea aceasta se justifică prin însuși obiectul analizei, fiind evident că gramaticile strict descriptive și cele strict normative nu au, prin definiție, nici rostul, nici puterea de a explica fenomenul care ne interesează. Tot atît de evident este însă și faptul că rezultatele lor nu pot fi neglijate, pentru bunul motiv că prin ele ajungem la înțelegerea și circumscrierea zonelor de variație liberă, atît de importante în limbajul poetic. Vom conduce deci analiza spre aceste zone, întemeindu-ne pe constatările privind combinarea elementelor constitutive ale graiului și închegarea lor în expresii poetice.

III. CONSTITUENȚII EXPRESIEI POETICE

A. GRUPUL NOMINAL (GN*) ÎN POEZIE

Orice fel de enunț se poate despărți în prima etapă de analiză într-un grup nominal și un grup verbal, care sînt constituenții lui i m e d i a ț i. Atît unul cît și celălalt reprezintă o combinare unitară de cuvinte.

Substantivul și verbul aflate în această situație au rol de centru al grupurilor respective. În a doua etapă, fiecare grup se poate subîmpărți după caracterul raporturilor sintactice interne.

În plan sintactic, grupul nominal îndeplinește una din funcțiile următoare ale substantivului: subiect, nume predicativ, obiect direct, obiect indirect, complement circumstanțial. În calitate de constituent i m e d i a t al enunțului, el nu este atribut. Dacă are rol de apoziție, nu mai este — cum vom vedea — un constituent imediat propriu-zis. Acest detaliu, în aparență secundar, are mare importanță pentru delimitarea GN pe prima treaptă a analizei, fiindcă unele sînt scurte, de exemplu, *seara răzvrătită*, altele lungi: (Ea e) *hrisovul vostru cel dintîi, / Al robilor cu saricile, pline / De osemintele vărsate-n mine* (ambele în *Testament* de T. Arghezi). Cele lungi cuprind, cum se și vede în cazul al doilea, atribute, obiecte gramaticale și circumstanțiale, la care nu ne oprim însă de la început, considerînd mai importantă calitatea de grup cu o anumită funcție în raport cu enunțul luat în întregime. GN lungi se pot diviza apoi spre a li se descoperi articulațiile sintactice. Stabilim bunăoară că centrul este *hrisovul*, că, în *Testament*, primul atribut semnificativ este *vostru*, apoi, foarte apropiat ca importanță pentru ideea din poem, *cel dintîi*, că celelalte elemente adăugate la *hrisovul vostru cel dintîi* sînt dezvoltări explicative ș.a.m.d.

În general, GN fiind elastice, în sensul că volumul lor nu este în prealabil determinat, analiza trebuie să țină seamă atît de tipurile lor, cît și de calitatea lor de grup în enunțul din care fac parte integrantă și, evident, de modul cum sînt structurate. Cînd le modificăm, zicînd, de exemplu: *cel dintîi hrisov al robilor* etc., nu mai operăm cu GN inițial, pentru că l-am supus unui proces de conceptualizare, dîndu-i o primă interpretare cu caracter generalizator. Așadar, GN este o unitate structurală intangibilă în ansamblul textului sau enunțului și oricîte echivalențe am face spre a-l înțelege mai bine rezultatul trebuie să fie restituirea lui integrală. Interpretarea despre care am vorbit poate duce la multe

* Folosim în continuare această abreviere pentru grupul nominal și GV pentru grupul verbal.

detalieri. Astfel, referindu-ne la același grup lung din *Testament*, obținem din el prin analiză o serie de propoziții ca: *hrisovul* [este al] *vostru*; hrisovul [este] *cel dintîi*; [robii au sarici]; *saricile* [sînt] *pline*; *osemintele* [umplu] *saricile* etc. Utilitatea acestui procedeu constă din faptul că pune în evidență relațiile profunde, de bază, dintre termenii grupului, subliniind structurile ultime posibile din care se presupune că s-au constituit formele expresiei așa cum se prezintă cînd luăm contact cu ele. Nu este însă probabil că *hrisovul vostru* să fie vreodată supus în mod deliberat de receptori procedeului de descoperire a raportului de predicație dintre *hrisov* și *vostru*, fiindcă această relație, devenită atribuire în structura de suprafață, este luată ca atare de orice vorbitor al limbii române. Pentru el, este limpede că *hrisovul* [este al] *vostru* și că termenii astfel asociați formează o unitate sau o subunitate ca în GN în discuție. Tot ca o obligație implicată în uz este și întrebuințarea articolului hotărît în *hrisovul vostru*, pentru că un asemenea grup nu se poate constitui fără articol; a se vedea variantele posibile: „*al* vostru hrisov”, „acest (un, orice, fiecare etc.) hrisov *al* vostru”. În aceste condiții ar fi oțios să ne întrebăm dacă nu cumva *hrisovul* este de fapt un grup, alcătuit din *hrisov(u)* + *l*, cu toate că, la ultimul nivel al segmentării analitice, *hrisovul* se desparte, cum se știe, în substantiv + articolul hotărît. Teoretic, problema nu are soluție. Substantivul cu articol hotărît este fără îndoială o unitate funcțională care îndeplinește aceleași sarcini ca și GN, ceea ce, de altminteri, am și admis prin definiție cînd am adoptat criteriul prezenței în GN a unui substantiv ca centru al acestui grup. Am putea firește să recurgem la subterfugiul considerării articolului hotărît enclitic drept un element de conectare a termenilor din grup, ceea ce nici măcar nu este inexact și ne scoate din încurcătură, dar, dacă se pune problema astfel, și mai simplu este să admitem că un GN se formează dintr-un substantiv și un număr de determinanți secundari, iar articolul, indiferent dacă este hotărît, nehotărît, adjectival ori posesiv, reprezintă pentru uz un determinativ primar. În felul acesta, *hrisovul* nu mai este grup, *hrisovul vostru* este, după cum grup este și *acel (acest, fiecare, orice* etc.) *hrisov* și, bineînțeles, *hrisov vechi* sau *vechi hrisov*. Prezența sau absența articolului în GN (sau în afara lui) este mediată de o determinare de alt tip semantic decît prezența sau absența celorlalte elemente de determinare a substantivului. Între altele, articolul hotărît nu poate fi supus probei predicației.

Grupul nominal nu este însă numai o structură sintactică, ci și una semantică. Elementele care îl formează servesc de obicei la scoaterea substantivului-centru din clasa lui semantică generală, unde figurează ca denominativ al obiectului. Determinativul din grupurile nominale este adesea e p i t e t. În această calitate, el impune altă abordare. Fie că îl considerăm gramatical, fie retoric, potrivit cu o veche tradiție[1], el nu intră ca atare în obiectul nostru. Cercetarea lui ne-ar obliga la lărgirea nu îndeajuns de justificată teoretic a cadrului pe care ni l-am propus, fiindcă epitetul cumulează valori foarte diferite. Lucrările în care a fost analizat arată clar că, de îndată ce se trece la stabilirea valorilor lui, trebuie să apelăm la criterii de retorici și poetici particulare[2].

[1] Vezi în acest sens F. Berlan, *Epithète grammaticale et epithète rhétorique*, în „Cahiers de lexicologie”, XXXIX, 1981, II, p. 5–23.

[2] Vezi Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XXIII, 1972, 2, 3, și Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în *Studii de limbă literară și filologie*, București, Editura Academiei, vol. III, 1974, p. 9–46, în special p. 33–43 (cu bibliografie asupra studiilor despre epitet la scriitorii avuți în vedere).

TIPURILE DE GN ȘI VARIABILELE LOR

În limba română distingem patru categorii de GN; trei frecvente, iar al patrulea rar și foarte rar, chiar în poezie.

Cele patru tipuri rezultă din:

1. combinarea unui substantiv-centru cu unul sau mai multe adjective, ca în:
carte frumoasă (T. Arghezi, *Ex libris*, Al. Philippide, *Pastel pustiu*); *capete cîrne, rînjite, scrîșnite și nerăzbunate* (T. Arghezi, *Blestem*); *natala mea vîlcioară* (M. Eminescu, *Din străinătate*); *molatec adăpost* (G. Coșbuc, *Izvor de apă vie*); *eroică beznă* (Ana Blandiana, *Sufletul*); *lungi perdele încrețite* (M. Eminescu, *Scrisoarea IV*);
2. combinarea unui substantiv-centru cu alt substantiv în cazul genitiv[3]: *Căderea dracilor* (I. Heliade-Rădulescu); *Rondelul morii* (Al. Macedonski); *turnul firii* noastre (Adrian Păunescu, *Turnul trăind*); *a zînelor crăiasă* (G. Coșbuc, *Crăiasa zînelor*); *a lumii* întinsă *tipsie* de jeratic (I. Barbu, *Cînd va veni declinul...*); *ale ierbii fire* albastre (L. Blaga, *Iarbă*);
3. combinarea unui substantiv-centru cu unul sau mai multe substantive precedate de prepoziție: *Ursul cu crin* (L. Blaga); *plîns de cobe* (G. Bacovia, *Gri*); *Mîndruliță de la munte* (V. Alecsandri); *viteaz fără putere* (Ion Pillat, *Rugă lui Buddha*); trei *prunci fără de vină* (Ianache Văcărescu, *Cea dintîi moliftă dă rugăciune către Sfînta Fecioară*); *Drum în sus* (M. Beniuc); (tînără și dulce) *veste / Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei* (M. Eminescu, *Venere și Madonă*);
4. combinarea unui substantiv-centru cu alt substantiv care este considerat în dativ: *preot deșteptării* noastre (M. Eminescu, *Epigonii*).

Certitudine absolută în privința calității de dativ a unui substantiv aflat în poziția *deșteptării* de mai sus nu există. M. Eminescu are de multe ori în versurile sale g e n i t i v e neprecedate de *al*, *a* etc[4]. S-ar putea deci ca și în cunoscutul vers *Și somnul — vameș vieții — nu vrea să-mi ieie vamă* din *Se bate miezul nopții*, *vieții* să fie într-o situație similară cu *deșteptării* și cu *semnelor* din *Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune, / Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet (Epigonii)*. În schimb, *profețiilor* din versurile următoare este clar în genitiv, deși nu are pe *a* înainte: *Eliad zidea din visuri și din basme seculare / Delta biblicelor sînte, profețiilor amare.*

În discuție nu este atît stabilirea cazului gramatical, cît înțelesul. Dacă formele *deșteptării*, *semnelor* (vremii), *vieții* sînt în dativ, sîntem obligați să admitem că ne aflăm în fața unui adnominal și, implicit, să acceptăm

[3] Pentru structura semantică generală a grupurilor nominale în care figurează un genitiv (în franceză, engleză, germană și maghiară), vezi Ivan Fonágy, *La structure sémantique des constructions possessives (Signification et mécanisme primaire)*, în *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*; sous la direction de Julia Kristeva, Jean Vlaude Milner, Nicolas Ruwet, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 44–84.

[4] Vezi și p. 81

ca ceva de la sine înţeles asocierea unui nume în dativ cu alt nume. Împotrivă pledează constatarea că Eminescu nu punea totdeauna articolul genitival înaintea genitivului, fie din cauză că avea în minte forma moldovenească unică, *a*, fie din alte cauze. Pe *a*, ca formă unică a articolului în discuţie, îl elidează şi V. Alecsandri, de exemplu înaintea GN *adîncului Bosfor* din versurile : *Purtaţi-mă prin lume* [...] / *Şi m-aruncaţi din mare* [...] / *Pe malul cu uitare* / *Adîncului Bosfor (Pe Marea)*, ca şi dinaintea grupului *unui zeu* ... din *De pe umerii de fildeş unui zeu grotesc de China (Pastel chinez)*. La fel proceda uneori şi I. Heliade Rădulescu, deşi în graiul său articolul genitival nu avea o singură formă. Astfel, *a* lipseşte dinaintea *acelei* din versurile *Această ţar-acum era de tot căzută* / *De tot îngenuncheată la marea greutate* / *Acelei de fier vargă, acelui jug osmanic (Mihaida*, Cîntul I, versurile 135—136), ca şi dinaintea *luminii* din *În sfînta atmosferă luminii celei vii (Căderea dracilor*, versul 2).

Dacă totuşi rămînem la ideea că substantivele amintite sînt în cazul dativ, atunci, pentru ca ele să fie în grupul nominal, trebuie să presupunem că în interiorul grupului nu se impune cu necesitate prezenţa semantică a unui verb.

În definitiv, dativul conţine şi el ideea de posesiune. Prin urmare versurile în discuţie se pot decoda simplu astfel : ... *somnul* [care este] *vameş* [al] *vieţii*, altfel spus „viaţa are un vameş, pe somn", respectiv ... *el apune*, / [ca]*Preot* [al] *deşteptării noastre* [al] *semnelor vremii profet*.

Problema se reduce astfel la sintaxă, adică la decizia dacă asocierea unui nume în dativ cu alt nume este legitimă şi se poate considera rezultatul drept grup nominal. Continuînd raţionamentul pe baza premisei că dativul dispune şi de capacitatea de a indica posesiunea, putem afirma că în construcţii ca cele din versurile lui Eminescu se reflectă o virtute a limbii române, bazată pe o ambiguitate din care poezia scoate valoi noi. Însuşi faptul că, în vers, se acceptă elidarea aşa-zisului articol genitrival, cum am văzut că se întîmplă la I. Heliade Rădulescu şi la V. Alecsandri (la care am recurs numai pentru exemplificarea procedeului, ei nefiind singurii poeţi în situaţia arătată), constituie dovada că limba română permite o licenţă poetică aparte în domeniul genitiv-dativului.

Ţinînd seamă numai de elementele lor constitutive, cele patru categorii de GN se pot reduce la două : unul format din substantive şi adjective, şi altul format numai din substantive. Reducerea nu aduce însă nici un folos, nici măcar dacă am uni al doilea tip cu al patrulea, căci, datorită rarităţii lui, GN cu dativul s-ar pierde printre cele cu genitiv. Afară de aceasta, stabilirea variantelor ne-ar întoarce la cele patru tipuri iniţiale. Astfel, GN care conţine o prepoziţie nu coincide decît arareori cu cel cu genitivul. Dintre numeroasele GN cu prepoziţie pe care le-am întîlnit în poezie, numai cîteva par a putea fi echivalate cu cele care conţin un genitiv, de exemplu : *în rîndul de oameni fericiţi* (T. Arghezi, *Temeiul ni-i frăţia*) ; *mijlocul de păcătoase sfinte fete* (L. Blaga, *Sfîntul Gheorghe bătrîn*).

GN îşi lărgesc adesea volumul, combinîndu-se între ele. Astfel, *fiorul caldei firi* (I. Barbu, *Cînd va veni declinul* ...) rezultă din asocierea GN simple *calda fire* şi *fior al firii*, iar GN discutat amănunţit din *Testament* este şi el consecinţa unor legări succesive între *hrisovul vostru*, *hrisovul cel dintîi*, *hrisov al robilor*, *robi cu sarici* etc. Tipurile de GN stabilite precizează şi mecanismul constituirii lor. În uzul curent, adjectivul care indică însuşiri, aşa-numitul adjectiv calificativ, stă după substantiv. În

uzul poetic, el trece adesea înainte. Fenomenul are loc și în poezia populară, unde întîlnim[5]: (Departe-mi zărește) / *Neagră* corăbioară (TPP 85); *dălbuț* păcurari (BLS 35); *albișoare* mioarele (JBD 50); (Prutule, apă vioară,) / Face-te-ai *neagră* cerneală (RBV 173); (Că de cine am dorit ...) / S-a făcut *negru* pămînt (TPP 286); Pe-a mea *dulce* nevastă (TPP 617); Chiar *dulce* pretină-ta (JBD 46). El este însă limitat în poezia populară la sfera cromatică, mai frecvent apărînd în această poziție *alb*, *dalb* și *negru*, la care se adaugă *dulce* și rareori *mîndru*, *tînăr*, *vechi*, din alte cîmpuri semantice.

Așezarea calificativului adjectiv înainte de substantivul său a devenit una din mărcile enunțului poetic, acceptată și utilizată ca atare de la începuturile poeziei românești originale culte. Iată cîteva cazuri concrete: (A lumii cînt cu jale) *cumplita* viață (M. Costin, *Viața lumii*); (De la Flămînda pleacă) *voioasa* / Țigănime (I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Cîntul I, Argument); *senina* soartă (I. Heliade Rădulescu, *Elegie I*, *Trecutul*); *suave* aurele (D. Bolintineanu, *Almela-iur*); *iubita-i* nevastă (Anton Pann, *Despre minciuni și flecării*); *o dulce* mîngîiere (V. Alecsandri, *Sora și hoțul*); *române* taberi (Gr. Alexandrescu, *Trecutul*) ș.a.m.d.

Procedeul se aplică și la două sau mai multe adjective calificative. La două: (îndrăzniră ș-a să bate) / Cu *murgeștile păgîne* gloate (I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Cîntul I, sextina 2); (prin al ei) *ferice* și *plăcut* miros (D. Bolintineanu, *Legile*); *dragă*, *lină* stea (V. Alecsandri *Steluța*); *plăpînda-i lină* rază (Gr. Alexandrescu, *Răsăritul lunei. La Tismana*) etc. La trei: Și *umede* și *rumene dulci* buzele-i (zîmbesc) (I. Heliade Rădulescu, *Căderea dracilor*). La patru: *viclean*, *ascuns*, *fățarnic*, *împielițat* satan (I. Heliade Rădulescu, *Visul*, *XII*); *dulce*, *veselă*, *rozie*, *scumpă* ca un vis iubit (Ea ...) (V. Alecsandri, *Puntea*).

Cauzele adoptării acestei modalități de organizare a GN, cu o frecvență care crește vertiginos după 1820–1830, sînt mai multe: contactul cu poezia occidentală în care structurarea GN cu adjectivul înaintea substantivului era curentă, apropierea de foarte deasa plasare în limba mai veche a posesivului în aceeași poziție și, în sfîrșit, influența enunțurilor expresive ca *Minunată-i unda mării*, pe care-l cităm din Dosoftei, *Psaltirea* (ed. N.A.Ursu, p. 671). Chiar dacă prezența verbului în astfel de construcții pune problema predicației, *minunată unda mării* menținînd-o sub alt aspect, tot se stabilește posibilitatea unei transformări, cu atît mai mult cu cît, în limba veche, unele adjective — ce-i drept, puține la număr — se așezau în mod obișnuit înaintea substantivului, ca: *sfînt*, *cinstit*, *biet*, *vechi*, *preasfînt*, *preacinstit*, *preacuvios* etc. La Dosoftei, în *Psaltire*, *svînt* (sfînt) apare de sute de ori în această poziție: *svînta/ta mînă*, *svînta ta putere*, *svînta slavă* etc. (vezi *Psaltirea*, *ib.*, p. 207, 467, 481, 505, 517, 527, 529 etc.). De aici, din nevoi de rimă, Dosoftei trece însă și la (mă ții de) *direapta mînă*, în rimă cu *îndemînă* (*ib.*, p. 503) și la *De svîntul*

[5] TPP = *Poezii populare române*, culegere de G. Dem. Teodorescu, București, Tipografia Modernă, 1885.

BLS = Monica Brătulescu, *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*, București, Editura pentru Literatură, 1964.

JBD = I.U. Jarník și A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție îngrijită de C. Ciuchindel, [București], Editura pentru Literatură, 1964.

RVB = Matthias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina, Liebeslieder* Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940; vezi I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, I, p. 153–158.

tău și vestitul nume (ib., p. 215). Autorii vechi au însă reticențe față de așezarea în acest fel a adjectivului în vers. Astfel, D. Cantemir [6], în stihurile sale din *Istoria ieroglifică*, nu prea numeroase de altminteri, pune numai de trei ori cîte un adjectiv înainte, pe *svînt* : *svinte cuvinte ;* pe *frumoasă* : O, Helge ficioară, *frumoasă nevastă*, / (Nevastă ficioară, ficioară nevastă), ultimele într-o adresare, la vocativ, el care, în proză, nu se sfiește de inversiunile cele mai îndrăznețe, construind tot timpul clauzule ritmice și ritmate [7].

Mult mai ușor este admisă plasarea unui posesiv înainte de substantivul cu care este asociat. La Dosoftei, se întîlnește curent, de exemplu : *a ta dreptate (Psaltirea* 207) ; *supt a sale aripi late (id.*, 655) ; *Dintr-a ta bătrînă bunătate (ib.*, 511) ; *pentru-a mea plecăciune (ib.*, 813) etc. Așa se explică și deasa lui apariție în această poziție în *Țiganiada* : *a noastre jupînese* (Cîntul I, sextina 41) ; *a voastre goale cuvinte (ib.*, sextina 44) ; *al său steag (ib.*, sextina 83) ; *ale sale baroase (ib.*, sextina 84 passim). După I. Heliade Rădulescu și D. Bolintineanu grupul astfel construit devine aproape manieră. Numai în *Elegie II*, *Dragele mele umbre* a lui I. Heliade Rădulescu îl întîlnim de vreo 10 ori : *al meu suflet ; a voastre chipuri ; a mea inimă ; a mea ploaie de lăcrămare ; al meu părinte ; ș-al meu dor ; al tău reazem ; a voastr' ivire ; a voastre pasuri ; al meu sînge.* Frecvent este și în *Rabié* a lui D. Bolintineanu : *ale lor forme bizare ; al tău suflet ; a ta țărînă ; a mea înrîurire ; ale ei talente și* în altele. Și Anton Pann, deși urmează graiul popular, scrie : *ale tale dulci acorde (Despre pedanți sau copilăroși).*

S-ar părea chiar că inversiunea posesivului se consideră un indice de poeticitate și mai puternic decît așezarea adjectivului calificativ înainte de substantiv, desigur și din cauză că ușurează rezolvarea problemelor de ritm, căci, astfel plasat, posesivul duce adesea la apariția unei silabe în plus.

Inversiunea în discuție facilitează și pe aceea a genitivului în GN formate din cel puțin două substantive, pe de o parte fiindcă posesivul provenit din pronume personal este genitiv, deci un grup ca cel din Anton Pann *(cîrpăcia) cu al ei venit (Despre minciuni și flecării)* trece fără greutăți în *al cîrpăciei venit* prin înlocuirea pronumelui cu substantivul căruia îi ține locul, pe de altă parte, pentru că și posesivele propriu-zise sînt, ca înțeles, atît de aproape de genitiv încît se pot echivala cu el ori de cîte ori este necesar, mai ales că, precedate de *al (a, ai, ale)*, ele au și marca genitivului. O construcție cum este : *cartea aceea este a sa* ori *a sa carte este aceea* conține un genitiv latent în *a sa*, reprezentînd pe posesor, deci *cartea aceea este a școlarului* sau *a școlăriței*, iar prin insistență de subliniere a posesorului : *a școlarului* sau *a școlăriței este cartea aceea.* Dificultățile pe care le implică saltul de la *a școlarului este cartea aceea* la *a școlarului carte* sînt de netrecut, căci nu avem o fază intermediară *a școlarului este carte*, ca să propunem pe baza ei elipsa verbului și astfel să ajungem la *a școlarului carte.* Legăturile incontestabile dintre posesiv și genitiv se rezolvă deci mai ușor pornind de la o substituire de felul următor : *a sa = a școlarului, a școlăriței*, deci *a sa carte* devine *a școlarului (a școlăriței) carte.* În favoarea unei asemenea soluții vine și constatarea noastră

[6] *Istoria ieroglifică*, I, p. 96, 136.

[7] Hiperbatul la D. Cantemir a fost studiat în amănunt de Dragoș Moldovanu, în *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Cantemir*, în *Studii de limbă literară și filologie*, București, Editura Academiei, vol. I, 1969, p. 11–24.

anterioară referitoare la foarte deasa utilizare a posesivului înainte de substantiv în limba mai veche, unde substantivul în genitiv deține rar primul loc dintr-un GN; versul *A lumii cînt cu jale cumplita viață* fiind — pare-se — o excepție la data alcătuirii lui.

În orice caz, formula de tipul *a lumii viață* a avut mai tîrziu, la începutul secolului trecut, în poezia românească același succes ca și inversiunea posesivului. Ea pare ceva de la sine înțeles pentru autorul *Țiganiadei*, care o folosește fără reticențe, de exemplu în: *(Stăpînește) a Tartarului vale* (Cîntul I, sextina 10); *a soarelui rază (ib.*, sextina 22); *-ntr-a capului găvălie (ib.*, sextina 53); (Să numea în ferman) *a lunii frate / Ș-a soarelui fiu prea luminat (ib.*, sextina 75) ș.a.m.d. Pe la mijlocul secolului și mult după aceea, ea devine alt indice de poezie, încît o pune în aplicare toată suflarea poeților, și chiar și Anton Pann, de exemplu în: *P-a virtuților livede (Despre nenorocire); (Ei să-i dăm ...) a premiei cunună (Despre învățătură iarăși); a relii boală (Despre neunire și neînțelegere)*, ca să nu mai vorbim de I. Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri și alții, care adoptă acest mod de exprimare, firește fără să renunțe la cel obișnuit.

Dacă, spre a încheia această parte preliminară de observații asupra GN, luăm în considerație și posibilitatea răsturnării ordinii obișnuite a substantivului cu prepoziție din unele GN ca în *Steagul de mînză codalbă o piele / Le era ...* din *Țiganiada* (Cîntul I, sextina 68), pentru „steagul le era o piele de mînză codalbă", deși nu se întîlnește foarte des, obținem cele mai des folosite variante ale GN din primele trei categorii. Caracteristica lor de bază este trecerea calificativului (adjectiv, substantiv în genitiv sau substantiv cu prepoziție) de pe locul așteptat pe unul care le scoate în evidență prin inversiune. Sintaxa poeziei culte se desparte net nu numai de cea a graiului obișnuit, ci și de cea a poeziei populare, încît versul cult, fixîndu-și reguli proprii, favorizează apariția în interiorul lui a unor valori semantice din ce în ce mai subtile.

Rămînînd deocamdată la versificație, să mai notăm și alte două consecințe ale acestui mod de organizare a GN în vers: hiperbatul și ingambamentul. Ele merg mînă în mînă cu inversiunea și cu marea libertate de așezare a cuvintelor în enunț. Nu e deci de mirare că le întîlnim de la M. Costin și Dosoftei pînă astăzi. Nu începe însăși *Viața lumii* cu un genitiv despărțit printr-un grup verbal de substantivul determinat: *A lumii* / cînt cu jale / *cumplita viață*? Și nu scrie Dosoftei (*Psaltirea*, 521): *Cînd sulița* / strîmbilor / *cea lungă / o voi frînge, să nu dea să-mpungă*, prevestind parcă pe I.Heliade Rădulescu din *Visul* cu *Acea din ceruri căldură*? Ingambamentul, mai ales trimiterea în versul următor a genitivului, e aproape regulă la Dosoftei, încît I.Heliade Rădulescu poate pune un genitiv chiar fără articolul *al* la început de vers: ... *p-adevăratul frate / Frumosului meu blîndu și dulce Serafim (Visul, XIX)*, cum a procedat înaintea lui și I. Budai-Deleanu. Pe lîngă exemplul citat mai sus ... *a lumii frate / Ș-a soarelui fiu prea luminat*, am mai putea adăuga: *Vinule dulciu, tu roadă de raiu / ... / A toate roduri de pe lume craiu* (*Țiganiada*, Cîntul 3, sextina 21).



Modalitățile active de combinare a cuvintelor în GN dau naștere prin extensiune sau repoziționare și la alte variante. Cele mai simple constau din mărirea numărului de calificative. Se adaugă deci adjective

înainte sau după substantiv dacă punctul de plecare este un grup de tipul 1 *(carte frumoasă, dulci cuvinte)*, substantive în genitiv dacă este un grup de tipul 2 și substantive cu prepoziție dacă este de tipul 3. Un grup cu dezvoltări adjectivale numeroase este, de exemplu, cel din *Cîntec în doi* de Nichita Stănescu (12 adjective calificative pe lîngă *generali*, dintre care trei antepuse!):

(noi vrem să fim trimbulinzi —)
triști, palizi și grei generali
mari, lungi, ascuțiți, decorați,
morți, duși, rătăciți, seculari
și, pe deasupra de toate, uitați.

Deosebit de interesantă este introducerea de participii sau gerunzii cu valoare de adjectiv într-una din structurile-tip sau într-una din cele dezvoltate prin combinarea lor. Cum participiile și gerunziile se află adesea în dublă ipostază de adjectiv și de verb, GN în care apar pot să conțină și complemente de diverse feluri. Un caz ilustrativ, nu prea complicat, este cel din versurile lui I. Barbu *(Cînd va veni declinul...)*: *Voi coborî să caut, pierdută-într-un ungher, / Firida unde arde cu foc nestins / Divinul.* În GN *(Firida)... pierdută-într-un ungher*, calificativul *pierdută-într-un ungher* funcționează ca un adjectiv unic, de pildă ca *singuratică*, dacă e să-i găsim un sinonim aproximativ care să nu provină dintr-un verb. În același timp însă, prin circumstanțialul din construcție cu funcție de adjectiv și prin implicația din verb *(a pierde)*, complexitatea înțelesului crește, iar grupul, care ca structură generală aparține primului tip, devine aproape de nerecunoscut ca urmare a dezvoltării datorate participiului.

Un GN lărgit prin suprapunerea a două tipuri, să zicem a tipului 1 cu tipul 3, conține și alte relații sintactice. Așa stau lucrurile cu GN din primele cinci versuri ale fragmentului următor din Anton Pann *(Despre amor și ură iarăși)*:

O văduvă-n vîrstă, bătrînă, zbîrcită,
Cu doi dinți în gură, barba ascuțită,
Nas cît pătlăgeaua, la vorbă-nțepată,
Cu ochii ceacîră, gura lăbărțată,
Fruntea-i cucuiată, fața mohorîtă,
Umbla-ntunecată și tot înnorată.

Simetria este evidentă. Versul al doilea și al patrulea sugerează prezența lui *cu* și acolo unde el nu este exprimat (*cu* barba ascuțită, *cu* (un) nas cît pătlăgeaua, *cu* gura lăbărțată, *cu* fruntea-i cucuiată, *cu* fața mohorîtă): *-n vîrstă*, reluat prin *bătrînă*, se „traduce" ușor prin „vîrstnică", ceea ce și dă unitate unui GN atît de bogat în epitete, în ciuda unor anacoluturi *(Cu ochii ceacîră)*.

În *Scrisoarea III*, M. Eminescu face un grup cu un substantiv-centru și nouă determinări variate:

Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget,
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri.

Grupuri cu dezvoltări de același fel sînt și cele din *Prin niște locuri rele* de Alexandru Philippide :

(Oraș era ... Dar ce ciudat oraș !)
Un încîlcit amestec uriaș
De scări, de stîlpi, de bolți, de monumente.
[...]
Un babilon de turnuri și palate
Din toate vremurile adunate,
Cu cîte-un zgîrie-nori înfipt în zare,
Sticlind cu zece mii de ochi la soare.

Combinarea dintre tipul 1 și tipul 2, chiar dacă în genere nu duce la grupuri foarte lungi, oferă totuși, din alt punct de vedere, variații interesante, două dintre ele fiind foarte des întîlnite în toate perioadele poeziei românești : cel pe care-l vom ilustra prin *plaiul alb al țării* (G. Coșbuc, *Străjerul*) și cel pe care-l vom ilustra prin *recea cumpăn-a gîndirii* (M. Eminescu, *Glossă*). Primul este consecința suprapunerii dintre *plaiul alb* și *plaiul țării*; al doilea dintre *recea cumpănă* și *cumpăna gîndirii*. Deosebirea dintre ele este mai mare decît se bănuiește la prima vedere, căci *plaiul alb al țării* este o formație cu demers p r o g r e s i v. Substantivului-centru i se adaugă un calificativ adjectiv *(alb)*, apoi încă unul reprezentat de substantivul în genitiv *(al țării)*, pe cînd *recea cumpăn-a gîndirii* are demers r e g r e s i v, în sensul că partea a doua, *cumpăn-a gîndirii*, se valorifică numai întorcîndu-ne la *rece*, cum rezultă cînd, cu titlu experimental, așezăm în minte pe *rece* după *cumpăn-a*.

Nu mai puțin frecvente sînt și alte grupuri, a căror origine se află tot în combinarea amintită, unul cu adjectivul înainte de substantivul în genitiv, iar celălalt cu cîte un adjectiv la fiecare din cele două substantive, deci, pentru primul caz : *legea crudei soarte* (V. Alecsandri, *Visurile*), iar pentru al doilea : *oglindirea rotundă a unui adînc asfințit* (E. Jebeleanu, *Castana*). Adjectivele pot avea și altă distribuție : două sau mai multe la primul termen, la al doilea, la amîndouă înainte sau după substantiv etc. Parcurgerea grupurilor astfel constituite este parțial progresivă și parțial regresivă, după caz ; *legea crudei soarte*, de exemplu, începe progresiv, fiindcă după primul termen sînt foarte mari șansele să urmeze un genitiv sau un adjectiv calificativ pentru *lege* și se termină regresiv din cauza epitetului *crudă* care se referă la *soartă*.

Dacă în variabilitatea grupurilor urmărim calificarea substantivului-centru, nemaițiuînd seama de ce fel de parte de vorbire îl califică (adjectiv, substantiv în genitiv sau cu prepoziție), ci numai de rolul ei, GN se împart în trei categorii :

1. GN cu unul sau mai multe calificative după substantivul-centru : *carte frumoasă* (T. Arghezi, *Ex libris*) ; *un gînd fin și obscur* (M. Eminescu, *Melancolie*) ; *crăiasa zînelor* (G. Coșbuc) ; *vultur fără zbor* (I. Pillat, *Rugă lui Buddha*) etc. ;
2. GN cu unul sau mai multe calificative înaintea substantivului-centru : *cerească nălucire* (Al. Macedonski, *Noaptea de septembrie*) ; *pufoase și falnice pașale* (I. Barbu, *Nastratin Hogea la Isarlîk*) ; *a lumii taină* (L. Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) ;

a nopților fermecătoare Doamnă (Duiliu Zamfirescu, *Seară de toamnă*); *a negurilor albe cete* (D. Anghel, *Amintire*); *ăst de aramă glas* (I.Heliade Rădulescu, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*); *de borangic năframe* (I. Pillat, *Ca-n poveste*);

3. GN cu unul sau mai multe calificative înaintea substantivului-centru și cu unul sau mai multe calificative după el: *vînjoase, sălbatice brațe fierbinți* (L. Blaga, *Dați-mi un trup voi munților*); *al serii vînt iubit* (D. Bolintineanu, *Cîntecul nunții în Castaria*); *pe-al cerului aer moale și albastru* (M. Eminescu, *Mitologicale*); *sfîntă muncă de la țară* (V. Alecsandri, *Plugurile*); *sfînt trai din vremuri bătrîne* (G. Coșbuc, *Rodovica*) etc.

Stabilirea calificării și implicit a substantivului-centru pun cîteodată probleme. Dacă este relativ simplu ca în *geroase nopți de iarnă* (V. Alecsandri, *Buchet*) să ne fixăm asupra lui *geroase* ca termen calificativ al întregului următor, *nopți de iarnă*, iar în *Bătrînul soare orb (trăiește încă)* (Al. Philippide, *Apus de toamnă*), să despărțim pe *bătrînul soare* de *orb*, mult mai complicată este această operație în grupul *solare podgorii albastre* (L. Blaga, *Țară*). Luînd ca regulă formula substantiv + adjectiv și presupunînd că baza grupului a fost *podgorii albastre*, ar trebui să conchidem că *solare* este calificativul, dar în poezie și formula adjectiv + substantiv este tot atît de valabilă, și atunci *albastre* poate fi calificativ al lui *solare podgorii*, ceea ce într-un fel se pare că a vrut să sugereze și poetul, căci strofa în care figurează grupul se încheie cu *slava bucatelor blonde*: *Pe dealuri se-nalță solare / podgorii albastre și sonde. / Rîuri spre alte seminții / duc slava bucatelor blonde.* Substantivul-centru rămîne firește *podgorii*, dar dacă el este calificat de *albastre*, intră printre grupurile de sub 1, iar în cazul celălalt, printre grupurile de sub 2. A considera că ambele adjective califică pe *podgorii*, soluție aparent ingenioasă și ... salvatoare, înseamnă a admite a treia categorie de GN, caracterizînd-o printr-o dublă calificare cu valoare egală. Dacă adoptăm însă premisa că *podgorii albastre* constituie nucleul grupului și mutăm în minte pe *solare* la sfîrșit, obținem echivalența *podgorii albastre* + (care sînt „ale soarelui" sau care „țin de soare"). Este adevărat că *albastre* vrea el însuși să însemne „care țin de cer", „ale cerului albastru", dar podgoriile de cer albastru sînt „ale soarelui", adjectivul pe care-l reprezintă fiind cu siguranță anume pus la sfîrșitul versului, în poziție forte. Iată de ce grupul trebuie totuși inclus printre cele de la 2. Metoda se aplică și la *(o) neliniștită patimă cerească* (T. Arghezi, *Psalm — Aș putea vecia*), deși de data aceasta, gîndit după *patimă cerească*, *neliniștită* ar slăbi ideea, *patima cerească* fiind evident „pasiunea creației" poetice, ceea ce face ca epitetul *neliniștită* să fie decisiv în textul arghezian, și grupul să intre tot printre cele de la 2.

Cercetarea grupurilor din urmă este instructivă nu atît pentru că pune în lumină dificultățile de plasare a lor într-una din cele trei categorii mai sus menționate, cît pentru că probează că înlăuntrul lor s-a cristalizat o ierarhie a calificării substantivului-centru și că, încercînd s-o descoperim, pătrundem în intimitatea ei.

Revenind la cele trei clase, observăm că ele corespund cu structura cea mai simplă a GN. Prima este în fond formată din substantiv + adjuncții lui calificativi, altfel spus, *substantiv + adjectiv* sau orice alt element care, în ultimă instanță, poate juca un rol similar cu adjectivul, iar celălalt reprezintă tipul *adjectiv* sau orice element care poate juca rol ca

adjectiv al substantivului + *substantiv*. A treia clasă este o combinare a primelor două. Noua clasificare nu contravine celor patru categorii de GN stabilită inițial și e mai aproape de sintaxa tradițională, în schimb, deschide calea cercetării mijloacelor de bază prin care se nasc semnificațiile poetice. Ea se poate combina cu cele patru categorii de GN. În consecință, determinate prin poziția calificativului, clasele vor avea următoarele subdiviziuni :

1 — a) GN cu centrul urmat de unul sau mai multe calificative-adjectiv;
b) GN cu centrul urmat de unul sau mai multe calificative-substantiv;
c) GN urmat de unul sau mai multe calificative mixte (substantive și adjective).

A doua clasă se împarte după același principiu tot în trei subclase (a, b, c), dar de fiecare dată calificativul caracteristic subclasei se plasează înaintea substantivului-centru.

În sfîrșit, a treia clasă cuprinde și ea subclasele a, b, c, fiecare cu unul sau mai multe calificative caracteristice subclasei corespunzătoare și așezate în același timp înainte și după substantivul-centru.

Subclasele includ întreaga varietate de combinări din GN. Astfel, după modelul subclasei 1-c se formează GN ca : *(o) baltă de vise rebele* (M. Eminescu, *Mortua est*) ; *mare de visări dulci și senine* (id., *Epigonii*) ; *luciu rece de-apă adîncă* (Al. Macedonski, *Rondelul oglindei*) ; *aeru-n flăcări al lungilor zile* (id., *Noapte de decembrie*) ; *sunetul de-ospețe-al bronzului lovit* (T. Arghezi, *Psalm — Aș putea vecia . . .*).

După formula subclasei 2-c, se formează GN ca : *(cu-) al lor de martir sînge* (I.Heliade Rădulescu, *Odă asupra aniversării de 2 septembrie 1829*) ; *de marmură al său piept* (Al. Macedonski, *Neron*) ; *(în) de raze roșii frîngeri* (M. Eminescu, *Strigoii II*).

După modelul 3-c se formează GN ca : *palida vergină cu lungi gene, voce blîndă* (M. Eminescu, *Epigonii*) ; *bogatele-i podoabe de fier* (I. Barbu, *Hierofantul*) ; *(printr-) al lunei pline brîu voios de foc* (D. Bolintineanu, *Peștera muștelor*).

O mențiune pentru GN cu un dativ : el intră normal în subclasa 1-b, neinteresant deocamdată din alte puncte de vedere.

În legătură cu dativul propriu-zis, se impune și discutarea aici a alipirii formei scurte a pronumelui personal în acest caz gramatical la adjective și substantive, unde substituie pe *(al) meu*, *(al) tău*, *(al) său* etc., de exemplu : *a vieți-mi tristă făclie osîndită* (Gr. Alexandrescu, *Anul 1840*) ; *dulcele-ți glas* (I.Heliade Rădulescu, *La moartea lui Cîrlova*) ; *negrile-i aripi* (D. Bolintineanu, *O noapte la morminte*) etc. În unele situații, dativul scurt al pronumelui personal nu intră în grupuri constituite, ci sprijină singur un substantiv ca în : *gîndirea-mi* din versul *Și nu știu gîndirea-mi în ce să o stîng* (M. Eminescu, *Mortua est*) ; *Și cînturi nouă smulge tu din liră-mi /. . ./ Cum inima-mi de-adînc o liniștește* (*Sonet II*), sau ca în : *prin zboru-ți* (id., *La mormîntul lui Aron Pumnul*), ceea ce dovedește că el formează cu substantivul la care este atașat un grup, nu numai prozodic, ci și sintactic. Din acest punct de vedere, apropierea de posesiv se cere completată printr-o referire tot atît de normală la genitiv, fiindcă, după cum am văzut, între aceasta din urmă și posesiv există legături profunde, datorită cărora putem afirma că, la un anumit nivel, evident semantic, posesivul, genitivul și formele conjuncte ale pronumelui personal în dativ sînt egale ca valoare. Observația nu are valoare deosebită cînd discutăm un grup sau altul cu pronume personal conjunct ; dar,

în ansamblul limbajului poetic românesc, ea capătă cu totul altă semnificație — arătînd, în fond, ca un mijloc al graiului obișnuit proiectat în acest limbaj.

Atașarea pronumelui personal în forma lui scurtă la substantive și adjective se întîlnește astăzi în primul rînd în poezie. Înainte de 1820—1830, procedeul era rar. În *Țiganiada* aproape că nu apare. La Dosoftei, de asemenea, deși el îl pune uneori: *svînta-ți mînă* (*Psaltirea* p. 627), *și svinția-i stă stricată* (*ib.*, p. 639 etc.), dar mai ales la adverbe: *Dinainte-ț[i] glasul mieu s-ajungă* (*ib.*, p. 599, 649 etc.). În limba veche era frecvent mai cu seamă în proză. Cum lipsește la substantive și la adjective și din versul popular, conchidem că ne aflăm în fața unei tehnici poetice relativ recente, elaborare proprie limbajului poetic modern, așadar o caracteristică specifică lui.

Susținînd într-o etapă anumită a demonstrației noastre că GN nu îndeplinește rolul sintactic al unui atribut, am admis implicit o condiție de delimitare a lui, de individualizare altfel spus față de proprii săi constituenți. Deși, în interiorul lui, relațiile sînt în primul rînd cele de atribuire, el însuși, ca unitate, nu îndeplinește totuși această funcție, ceea ce este explicabil, fiindcă, dacă ar fi atribut, s-ar referi inevitabil la un substantiv din alt grup de același fel ca și el. Substantivul în cauză ar deveni automat centru și astfel din două grupuri s-ar forma unul singur. Aceasta înseamnă că nu putem avea un GN cu două centre. Există însă GN cu rol de apoziție, ca în versurile de mai jos, anume luate dintr-un poet clasic:

Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă,
Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă.
(V. Alecsandri, *Iarna*)

Deocamdată, o singură observație: versul al doilea, apoziția, este, în terminologia de care ne-am folosit pînă acum, un calificativ al GN anterior (*norii de zăpadă*). El trimite prin *troiene* la *zăpadă*, iar prin *călătoare*, la *nori*. Ca GN, apoziția poate să califice așadar simultan mai multe elemente din grupul căruia îi servește drept atribut. Ea este, pe de o parte, echivalent mai mult ori mai puțin evident al GN la care se referă, iar pe de altă parte calificativ al acestuia, ceea ce nu se întîmplă niciodată cu un atribut propriu-zis. De aceea, uneori, ea și pare ruptă semantic de grupul calificat, ca și cum ar vrea să trimită la cu totul altă sferă de reprezentări. Este o însușire de foarte mare importanță pentru funcția ei poetică.

Observațiile noastre din ultima parte s-au referit la cîteva din mulțimea enormă de GN din poezie, în mod special la acelea care, după părerea noastră, au într-adevăr calitatea de a demonstra cele două teze diriguitoare: apariția unei semnificații noi, concretizate în deplasarea zonei semantice a substantivelor-centru din GN, una, și țesătura de fire dintre GN ca unități și poemul ca totalitate unitar închegată, a doua. Am vrut deci să subliniem procesul de constituire a semnificației „locale", cum ne-am permis să numim valoarea semantică rezultată din condiționările menționate, și de aceea am și stăruit asupra unor aspecte care pot da impresia la început că nu au nevoie de explicații. Firește, cazurile luate în discuție sînt numai ilustrări. Nu avem pretenția că prin ele se rezolvă caracteristicile creației poeților din care ne-am extras exemplele ilustrative, dar sîntem convinși că metoda de analiză la care ne-am oprit este capabilă să ofere un prim diagnostic al acestei creații.

Considerînd că am construit o bază practică spre a putea continua discuția, propunem cititorului să urmărească împreună cu noi altă serie de GN, cele în care dezvoltarea sau apariția unei semnificații este sprijinită de o categorie de calificative cu dublu rol gramatical prin însăși natura lor, participiile și gerunziile. Despre cele dintîi am mai spus cîte ceva. Formularea generală este valabilă și pentru celelalte, pentru gerunzii, cu unele amănunte deosebitoare pe care le vom vedea la timpul lor. Ceea ce nu am demonstrat încă este faptul că atît unele, cît și celelalte au foarte interesanta capacitate de a mări volumul GN — lucru în genere știut, dar nu și urmărit în realizări concrete.

Cum în *Țiganiada* avem participii frecvent utilizate în GN, ca și în poezia ulterioară, dăm mai întîi două exemple din opera lui I. Budai-Deleanu. Primul conține un participiu cu funcție de simplu adjectiv: *(apărîndu-ne) iubita țară* (Cîntul I, sextina 46); al doilea conține un participiu însoțit de un complement: *Oaste avînd bine în arme deprinsă* (Cîntul 3, sextina 102).

Acestea sînt și tiparele GN cu un participiu adjectiv. Primul apare în realizări ca: *a vieții-mi viforoase prea liniștit apus* (I.Heliade Rădulescu, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*); *al lor plîns neîmpăcat* (D. Bolintineanu, *Făt-frumos*); *(c-)uneltitul meșteșug* (Anton Pann, *Despre năravuri rele*); *a sa mînă nevăzută* (V. Alecsandri, *Zburătorul*); *ale valurilor mîndre generații spumegate* (Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*); *cu-a lui voce ruginită* (M. Eminescu, *Epigonii*); *stinsele lumini* (id., *Din noaptea ...*); *orășenismul subțiatelor simțiri* (Al. Macedonski, *Stepa*); *cîntul exaltatei fantazii* (G. Coșbuc, *Atque nos*); *aprinse dimineți de vară* (L. Blaga, *Pax Magna*); *marea frîntă* (T. Arghezi, *Timpuri*); *ordonată spiră* (I. Barbu, *Uvedenrode*); *carbonizate flori* (G. Bacovia, *Negru*); *(Odraslele tale ...) Cu arsele, stoarsele fețe* (M. Beniuc, *Cîmp românesc*) etc.

Scoatem din discuție cazurile banale ca *om tăcut*, *apă liniștită*, *pepene copt*, *ulei încins*, *cîine turbat* etc., care, chiar dacă sînt în graiul obișnuit altceva decît *om*, *apă*, *pepene*, *ulei*, *cîine*, conțin adjective cu semnificații globale legate de categoria sau de modalitatea generală de întrebuințare curentă a verbului din care provin. Astfel, dacă *om tăcut*, este „un om care tace", *iubita țară* este „țara pe care o iubește cineva, este iubită de cineva", iar *aprinsele dimineți de vară* sînt „diminețile care se aprind ele însele". Tot astfel, *apă liniștită* sau *pepene copt* sînt, respectiv, „o apă care se liniștește (s-a liniștit, a devenit liniștită) prin ea însăși", și „un pepene care s-a copt (a devenit copt) prin propria lui evoluție".

Cel mai adesea, un agent este sugerat, mai mult sau mai puțin discret, ca în versurile de mai jos din *Psalmul de taină* de T. Arghezi:

> Femeie răspîndită-n mine
> ca o mireasmă de pădure,
> Scrisă-n visare ca o slovă,
> înfiptă-n trunchiul meu: săcure

sau exprimat ca atare: *Copilă cuprinsă de dor și de taină* (M. Eminescu *Înger de pază*), sau ca *ros* din *Decor vechi* de Al. Philippide:

> Pe cînd, cu vînăt trup și craniu ros
> De vremi și pleșuvia lui schiloadă,

Împintenat cu stele, slab, ghebos,
Satana rîde, sprijinit în coadă.

Cu ultimele ilustrări, am trecut la cealaltă categorie de GN, a căror calitate principală constă din posibilitatea de a se lărgi acumulînd valori semantice diverse în jurul substantivului-centru din ce în ce mai nuanțat în reprezentarea lui. Versurile cu care începe *Muntele măslinilor* lui T. Arghezi formează un asemenea caz. Partea întîi a poemului (opt versuri) este funcțional un singur GN, deși conține trei predicate propriu-zise (*să crească, să te-ajungă* și *vine*). Ele sînt însă centrifuge pentru că nu se referă la mișcarea obiectului exprimat de substantivul-centru al grupului. Pe de altă parte, ele nu aveau cum să fie introduse în alt chip în structura adoptată. Din perspectiva p o e t i c ă, muntele trebuia să fie simbolul puterii imuabile: *Ești ca un semn de-a pururea putere, / Al vieții noastre cea fără de leac*, de unde impasibilitatea lui la „agresori" (*șesul, praful*):

Munte-ndreptat cu piscul în Tărie
Și neclintit în visul de azur,
Bătut de-a mării veche dușmănie
Cu bici de lanțuri împrejur,
Pîndit să crească peste tine
Șesul turtit, flămînd de înălțime,
Și *să te-ajungă praful care vine*
Stîrnit de turme și desime.

Urmează încă două părți, una asemănătoare cu precedenta, dar cu adresare explicită: „care nu suferi ...", ceea ce schimbă tonalitatea, a doua, o reflecție oarecum explicativă. Ideea că într-un GN apar și predicate verbale ar putea să dea impresia că ne-am îndepărtat în mod exagerat de propunerile noastre inițiale privind structura și categoriile sau clasele în care am catalogat aceste GN. O asemenea posibilă obiecție ne-am făcut-o noi înșine, întrebîndu-ne dacă intenției manifeste în expresia verbală nu este necesar să-i subordonăm formele particulare, considerînd, cum am făcut în discutarea cazului precedent, că există o „focalizare", un chip de ordonare a imaginii, o dominantă care-și vădește forța dincolo de stricta sintaxă a propoziției și chiar a frazei, deci, ca să vorbim într-o terminologie simplă, dacă nu trebuie ca, ieșind din rigorile unei sintaxe curente, să instituim o formulă mai cuprinzătoare, o formulă de segmentare a textului ca întreg (a exprimării date), în constituenții lui globali, judecați prin funcția lor în totalitatea unei exprimări date. Aceasta nu înseamnă că, la alt nivel, elementele care dețin în ierarhia semantică a GN un loc secundar nu sînt și ceea ce le caracterizează sintaxa propoziției ori a frazei. În *Muntele Măslinilor*, *să crească peste tine șesul, să te ajungă* și *care vine* reprezintă evident propoziții subordonate din categorii ușor de stabilit, dar nu aceasta este problema. Cu sau fără ele, cele opt versuri rămîn un GN în poemul în discuție. Participiile actualizează în chip diferit dubla lor valoare. Astfel, în fragmentul anterior citat, primul se plasează vizibil în sfera adjectivului, caracterizînd m u n t e l e ca și cum ar însemna „înalt" (*Munte-ndreptat cu piscul în Tărie*), în timp ce următoarele (*bătut, pîndit*) se plasează în sfera verbului, desigur și din cauza agentului, enunțat prin modalitatea sin-

tactică obişnuită *(*Bătut *de-a mării* veche *duşmănie)* şi prin aluzie *(*Pîndit *să crească* peste tine / *Şesul)*. Jocul se repetă cu *turtit* (Şesul *turtit)* şi cu *stîrnit* (praful ... / *Stîrnit de turme)*. Calitatea aceasta o au şi cîteva adjective care nu sînt participii ca *bucuros*, *demn*, *mîndru*, *plin*, *vrednic* ş.a., toate putînd fi urmate de completări : *demne de încredere*, de exemplu, dar le lipseşte semnificaţia de verb. De aici şi deosebirea faţă de celelalte, căci *bătut de-a mării veche duşmănie* poate fi transpus în ,,te'' sau ,,îl bate vechea duşmănie a mării'', pe cînd primele nu au această posibilitate, după cum adjectivele în *-tor*, *-toare*, formate de la un verb, ca cel din *Meliţa de cînepi tocătoare* (M. Beniuc, *Meliţa)*, deşi exprimă ideea verbului de bază, se ,,traduc'' prin ,,care are însuşirea de-a toca ... etc.'', ca şi *căzătorii lor fulgi de albă şi nobilă floare* (G. Coşbuc, *Rodovica)*, unde *căzător* e valorificat şi prin poziţie, sînt clar cantonate între adjective.

Şi gerunziile au dublă valoare, dar dominată de ideea verbală. De aceea se şi întîlnesc mai rar decît se crede ca adjective marcate explicit. Părerea că pînă într-o vreme ele erau frecvente se datorează probabil memorizării unor GN din poezia lui M. Eminescu, izbitoare prin caracterul lor surprinzător, *colibele din vale*, *dorminde (Din străinătate)*, *(cu) slaba-i lumină pălindă*, *tremîndul picior* (ambele din *Speranţa)*, *lebăda murindă (Epigonii)*, *măşti rîzînde (Scrisoarea III)*, căci, altminteri, ele apar numai cînd şi cînd, de exemplu : *jălinda mea cîntare* (I.Heliade Rădulescu, *La moartea lui Cîrlova)* ; *în viforoasa mugindă mare* (id., *Visul, VII)* ; *arzîndele simţiri* (D. Bolintineanu, *Rabié)* ; *arzînde feţe* (id., *Sclavele de vînzare)* ; *Arzîndă, uriaşă cabrare Evohé* (I. Barbu, *Dezrobire)* ; *îngînata lumină abia născîndă* (id., *Gest)* ; *arzîndul albastru* (L. Blaga, *Văzduhul seminţe mişca)* ; *arzînde roţi de spin* (E. Jebeleanu, *Da şi nu)* ; *iese scînteindă / luna de sub nor* (id., *Bălcescu, II)* ; *C-un drob de smirnă fumegînd în pîine* (Ioan Alexandru, *Imnul lui Bogdan Voievodul)* ; ... *voi şti să cad / În lut ca o grădină tremurîndă* (Adrian Păunescu, *Convertire)* etc. Asupra înţelesului lor de verb nu mai este nevoie să insistăm.

Cînd însă gerunziile sînt plasate cu intenţie în poziţii destinate să creeze ambiguitate poetică, stabilirea relaţiilor dintre ele şi restul comunicării imediate devine dificilă, căci pot fi atît atribute cît şi complemente ca în distihurile următoare din *Balet* de G. Bacovia :

> Albe, rîzînd spre lumea prostită,
> Lunecau baletistele albe.
> Albe, stîrnind instinctul satanic,
> Lunecau baletistele albe.

Este de preferat reluarea explicită ,,baletistele albe care rîdeau ...'' ; ,,care stîrneau'', deci considerarea lui *rîzînd* şi *stîrnind* drept însuşiri ale subiectului sau reluarea lor, de asemenea explicită, ca două completări simetrice ale lui *lunecau* (în timp ce rîdeau =) *rîzînd* ; (în timp ce stîrneau =) *stîrnind*?

CURSIVITATEA ŞI NECURSIVITATEA GN

Ca să fie GN, o înşiruire de cuvinte trebuie să aibă, cum am arătat, un substantiv-centru pe care să-l determine termenii aflaţi înainte ori

după el, potrivit cu regulile de bază ale uzului. Astfel, determinative ca *orice*, *vreun* nu apar niciodată astăzi după substantiv, iar *prea* nu se așază niciodată după adjectivul său. În GN *O prea frumoasă fată* din *Luceafărul* de M. Eminescu — și în orice altă situație similară —, *prea* singur nu trece în alt loc din grup, deși omologul lui, *foarte*, stă uneori după adjectivul său, ca în *Amare foarte sînt toate cuvintele* (L. Blaga, *Către cititori*). Interdicții ca cele mai sus arătate nu interesează în sine, căci, uneori, în poezie, ne întîmpină GN cu așezări ale cuvintelor într-o ordine foarte puțin obișnuită. În balada *Zburătorul*, I.H. Rădulescu formează versul *Vibra al serei aer de tauri grea murmură* din două GN. Unul, *al serii aer*, este curent în limbajul poetic al vremii, al doilea însă nu, cu toate că D. Bolintineanu scrie în *Mihai la pădurarul*: *O inimă de ură și de trădări curată*, iar înaintea amîndurora, în *Țiganiada* (Cîntul 1, sextina 103), I. Budai-Deleanu întocmise un distih asemănător, necunoscut firește celor doi: *Vitează eghipteană rămășiță / De faraoni viță strălucită*.

Caracterul singular al GN din versul lui I.H. Rădulescu rezidă în absența prepoziției *de* dinaintea complementului de cauză, construcția desfășurată integral fiind (Vibra al serei aer) *de grea murmură de tauri*, eventual, *de murmură grea de tauri*. Nu se poate spune însă că, așa cum apare la I.H. Rădulescu, GN nu ar avea cursivitate. Uzul general nu îngăduia nici atunci, cum nu îngăduie nici acum o soluție ca „(Vibra al serei aer) * *de de tauri grea murmură*", încît, dacă poetului îi va fi venit în minte o inversiune în această formă, singura modalitate de a o salva nu era decît ștergerea celui de al doilea *de*!

Vom considera deci că un GN are cursivitate, adică este, altfel spus, l e g a t, dacă părțile lui constituente formează un lanț, cu respectarea regulilor sintaxei uzuale și ale celei poetice. Un GN nu are cursivitate cînd părțile lui sînt dislocate (printr-un hiperbat) de grupuri sau de elemente provenite din alte grupuri, fie ele și nominale.

Acest mod de a privi cursivitatea este strict s i n t a c t i c avînd de a face exclusiv cu ceea ce se numește structura de suprafață. Prin urmare, GN ca *hibridul număr*; *simetrica ta moarte* (I. Barbu *Dezrobire, I*), *Cîntec mut* (T. Arghezi), *frunze libertine* (Șt. Aug. Doinaș, *Omul cu compasul*), *Clar de inimă* (Nichita Stănescu) au cursivitate, căci în planul amintit nu se pune problema dacă și cît sînt de îndepărtați semantic termenii grupului. Au de asemenea cursivitate în sensul celor spuse mai sus și GN ca *lăcaș al gîndirii, al rugii, al slovei înalte și drepte* (I. Pillat, *Imn de închinăciune*), deși este evident că el rezultă din restructurarea dintr-un alt plan, de adîncime, unde presupunem că ar arăta astfel: *lăcaș al gîndirii + lăcaș al rugii + lăcaș al slovei; (slova e înaltă) + lăcaș al slovei (slova e dreaptă); există o gîndire; gîndirea este într-un lăcaș* etc.

Vom considera în sfîrșit că are aceeași calitate și un grup ca *minuni de acadele sticloase* (I. Barbu, *Selim*), chiar dacă, în planul de adîncime, substantivul-centru nu este *minuni*, ci *acadele*. Înainte de a vedea cum se produce și ce aspecte ia lipsa de cursivitate în structura de suprafață a GN, atragem atenția asupra faptului că un GN dislocat nu este în mod obligatoriu un grup cu aceeași înfățișare și în structura de adîncime. De altminteri, dacă discontinuitățile ar corespunde în ambele planuri, foarte probabil că nu numai enunțul — poetic sau nu —, ci și textul ca atare nu ar mai lua naștere. La acest aspect al cursivității vom reveni după analiza planului formal.

În genere, pentru efectuarea analizei, am considerat că cel mai indicat punct de pornire rămîne calificarea GN propusă la p. 68-69, respectiv 70. Prin urmare, în *Gînduri* a purta *deznădăjduite* (*Țiganiada*, Cîntul 3, sextina 42), necursivitatea privește un GN de tipul *carte frumoasă*, iar în *Mare* într-adevăr făcuși *greșeală* (*ib.*, Cîntul 3, sextina 111), ca și în foarte asemănătorul : Dar *foarte mare* face *greșeală* (Gr. Alexandrescu, *Lupul moralist*), dislocarea s-a produs în același tip de GN, dar cu inversiune. În GN *culcuș* era *al morții* (slăbitul piept al lor) (G. Coșbuc, *Teotolinda*) și în *Făgașe* ai găsi *de roți* (L. Blaga, *Arheologie*), fenomenul are loc, în celelalte două tipuri. GN cu dativul dislocat se întîlnesc foarte rar, fiind ele însele, cum se știe, prea puțin frecvente.

Chiar din exemplele de mai sus, anume alese pentru simplitatea lor, se întrevăd cîteva din problemele care vor rezulta de îndată ce vor fi luate în considerație GN mai complexe. Pe unele din ele le vom surprinde din cercetarea a două sau trei cazuri. În *Rondelul lui Tsing-Ly-Tsi*, Al. Macedonski vorbește despre *un măreț de smalt balaur*. Analiza poate urma două căi : sau să considere grupul inițial *un măreț balaur de smalt* și să trateze grupul drept consecința inversării dintre *balaur* și *de smalt*, sau să considere grupul inițial *un măreț balaur* și să presupunem că *de smalt* a fost introdus ulterior. Dacă pentru emițător (Al. Macedonski) va fi fost ori nu o simplă inversiune n-avem cum să știm, și nici nu se poate ușor dovedi, chiar dacă se aduce mărturia altor construcții similare cu inversiune, bunăoară (*sub*) *de-argint frunzos tezaur* din același rondel. Nucleul acestui grup (*tezaur de argint*) nu dă loc la nici o îndoială, căci receptorul poate să aibă impresia că în grupul *un măreț de smalt balaur*, *de smalt* rupe continuitatea, pe cînd (*sub*) *de-argint frunzos tezaur*, deși rezultă tot dintr-o inversiune, să i se pară că are continuitate.

Așa stînd în linii mari lucrurile, vor fi necesare cel puțin două amendamente la interpretarea lipsei de cursivitate : să se țină seama de realizarea tipurilor de GN în poezie, nu numai în graiul obișnuit (eventual în epocă), și să se țină totodată seamă de unele concesii făcute prozodiei. Versul lui G. Coșbuc din *Moartea lui Fulger* : *De-argint e alb frumosu-i port* spune foarte mult în această privință. Interpretările primare (decodările simple) duc la concluzii care justifică ordinea cuvintelor din acest vers mai ales ca mijloc de asigurare a prozodiei. Într-adevăr, poziția lui *de-argint* atrage după sine una din decodările simple următoare : a) „frumosul lui port (veșmînt) alb e de argint", deci veșmîntul este confecționat din argint ; b) „portul (veșmîntul) lui e alb din cauza argintului (cu care va fi fost împodobit)" ; c) „portul (veșmîntul) lui de argint e alb". Cea mai plauzibilă este a doua interpretare, căci, deși par diferite, prima și a treia sînt identice. Adoptînd pe a doua, cea mai favorabilă, sîntem nevoiți să atribuim lui *alb* semnificația de „alb-strălucitor", ceea ce este foarte posibil, căci ea e curentă în poezia populară, de unde ar fi putut prea bine să-i fi rămas în minte lui Coșbuc. Dezavantajul îl constituie însă faptul că cezura cade după *alb*, aflat în consecință în poziție prozodică mai slabă decît epitetul următor. În fond, dacă dislocarea elementelor constitutive dintr-un GN ar fi o soluție prozodică, fără alte consecințe, cum este uneori, ar fi mai nimerit s-o eliminăm din discuție, dar, cu toată libertatea de topică a limbii române, dislocarea nu reprezintă doar un mijloc de asigurare a ritmului și a rimei decît în versurile fără poezie. În celelalte, între ea și prozodie se instaurează convergența care, împreună cu altele, constituie o caracteristică a limbajului poetic. Numai

dificultățile practice de a preciza funcția fiecărei dislocări ne face să le tratăm pe toate mai întîi prin prisma sintaxei. În principiu însă, o condiționare mai puternică decît respectarea sau nerespectarea ordinii cuvintelor există. Ea transformă configurația semantică a substantivelor din GN și GN înseși. Cea mai convingătoare dovadă este realizarea dislocării printr-o pauză, de obicei marcată de autorul ei, cum este, de exemplu, *luminile albastre — ale zării* (G. Coșbuc, *După furtună*), căci pauza în genere joacă rol semantic.

Dislocările formează patru categorii:

1. între termenii unui GN se introduce un predicat, un verb sau un grup verbal;
2. între termenii unui GN se introduce un circumstanțial ori un atribut cu sens circumstanțial, altfel spus, un grup de cuvinte din altă serie;
3. între termenii GN se introduce alt grup sau o parte din alt grup;
4. între termenii GN se introduce o pauză.

Anticipînd, observăm că nu toate GN suportă în același fel dislocarea. GN care conțin un genitiv au, cum vom vedea, o situație aparte.

DISLOCAREA ÎN GN FORMATE DIN SUBSTANTIVE ȘI ADJECTIVE DE CALIFICARE

Cîteva ilustrări pentru aceste GN am oferit ceva mai înainte. Următoarele se caracterizează prin apariția în interiorul lor a unui predicat sau a unui verb, cu ori fără completări:

Supt *mîinile* căzuse *agarene* (I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Cîntul 3, sextina 78); *Trandafiri* aruncă *roșii; Trandafiri* aruncă *tineri* (M. Eminescu, *Crăiasa din povești*); (Printre) *punctele* nume de vînturi purtînd —*cardinale* (L. Blaga, *Apoteoză*); ...*o fierbinte* încai varsă-mi *lăcrămioară* (I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Cîntul 3, sextina 37); *distrat și ridicul*, / Ochește sinistru *buricul* (T. Arghezi, *Dimineața*); (Iar), *umedă*, pe frunte apasă greu *tiara* (I. Barbu, *Ți-am împletit...*); *Grele* din înălțimi cad *ciocîrlii* (L. Blaga, *Tăgăduiri*).

Părțile GN de același tip sînt dislocate de un circumstanțial sau de un atribut cu înțeles de circumstanțial: *crăiasa foarte*-n sine *supărată* (Anton Pann, *Despre beție iarăși*); *cîmpii* cei odată *înfloriți* (M. Eminescu, *Egipetul*); I-am auzit *întîia bătaie* amîndoi / Pierzîndu-se-n noiembre *prelungă și sonoră* (T. Arghezi, *Despărțire*); cu *geamuri aprinse*-n beznă *roșii* (M. Beniuc, *Versuri de toamnă tîrzie*); o *lăcustă* / Din verdele talaz / *Robustă* / (Îmi sare pe obraz) (G. Topîrceanu, *Rapsodii de primăvară*); S-aștepte *fecioare*-n ceardacuri *sihastre*, / ... / aceste visate șuvițe albastre (Șt. Aug. Doinaș, *Crai de Ghindă*); *Nemuritoare*-n cripta lor obscură, *Tiparele statuii* s-au păstrat (T. Arghezi, *Înviere*); Cînd *repezi*, cînd *sticloase*, și *umede și rare* / În orbul mării limpezi — tezaur negrăit — / *Resfrîngeri* fără număr, (pe rînd, au oglindit / Multipla aparență și veșnica schimbare) (I. Barbu, *Pytagora*).

Întreruperea legăturii din GN prin introducerea în el a unei părți din alt grup nominal este adesea greu de surprins. În *păr de aur moale* (M.

Eminescu, *Strigoii*, *Călin*, *Luceafărul*), epitetul *moale* poate fi raportat la oricare dintre substantivele grupului, dacă nu chiar la amîndouă. Mai limpede stau lucrurile cu *lacul codrilor albastru* (id., *Lacul*). Eminescu însuşi spune în acelaşi loc şi (*lîngă*) *lacul cel albastru*. Într-un GN construit pe acelaşi tipar, T. Arghezi desparte adjectivul prin pauză — indicată de virgulă — : *iarba cerului, albastră*. Fără să fie o dovadă peremptorie, căci pauza pune în relief epitetul puţin obişnuit pentru *iarbă*, intenţia întreruperii este totuşi evidentă. La fel, dar fără vreo indicaţie de lectură este, la acelaşi poet, şi *Pe coaja bulevardului de smoală* din *Evoluţii*, unde *de smoală* se referă bineînţeles la *coaja*. Îndrăzneaţă, dar puţin forţată, este aşezarea lui *albe* (foarte probabil epitet al lui *buciume*) în : *Buciumele* ies în zori de zi / Trase pe umeri *albe* de mireasă (Ioan Alexandru, *Patria*) (dacă nu e, pur şi simplu, o greşeală de tipar pentru *albi*, care s-ar referi la umeri sau pentru *umere*). Dacă în GN figurează un participiu, dislocarea reiese uneori mai bine. Astfel, în versurile : Ca un *zarzăr scuturat* / Încleştat în rădăcină / *De-o zvîcnire de răşină* (T. Arghezi, *Buna-vestire*), *Încleştat în rădăcină* trebuie considerat introdus în interiorul grupului, căci zarzărul este scuturat de zvîcnirea de răşină. În acelaşi chip am interpreta şi fragmentul din *Satan* de T. Arghezi: *bărbatul uriaş*, / (Oprit pe ţărmul lumii) *cu-o mînă-atît de lată*, ca şi pe cel dislocat printr-o topică mai simplă cu ajutorul lui *plînsă* la G. Coşbuc : (cînd scobori) / *Plînsă* către văi *privirea* (*Seara*) sau cu ajutorul lui *ascunsă* la M. Beniuc : (Şi luna strigă) ca o *curcă* / Ascunsă *roşie*-n făget (*Vulturul de foc*).

În asemenea formulări se ivesc însă şi capcane, în general cunoscute, deşi chiar un poet ca G. Topîrceanu a căzut într-una, scriind în *Balada popii din Rudeni* : *urme de dihănii înstelate pe zăpadă*. El avea în minte fără îndoială GN *urme de dihănii* ca un întreg dominat de substantivul-centru *urme*, şi nu „dihănii înstelate pe zăpadă".

Întreruperea cursivităţii GN prin pauză introdusă în interiorul lor nu corespunde formulei de dislocare propriu-zise decît dacă se consideră că pauza este purtătoarea unei valori semantice latente. E incontestabil, de exemplu, că în GN : ca nişte lungi picioare de păianjen — *smulse* (L. Blaga, *Vară*) ; ... Ca picurii izvoarelor fierbinţi : Vin totdeauna din adîncuri — *mari* (id., *Lacrima şi raza*) ; *că-n ele cheamă şi arde* / *Şi sîngele lui Horia şi al lui Doja — greu* (E. Jebeleanu, *Bălcescu, IV*), nu poate fi vorba numai de un act prozodic, după cum nici *albă* din versurile lui I. Pillat : Vezi din fundul apei, / *Albă*, luna cum răsare (*Din Samisen, II*), nu-şi datorează izolarea numai necesităţii de asigurare a prozodiei. Acest fapt este evident şi în : Va hohoti, *imensă*, Vitala Histerie (I. Barbu, *Panteism*).

Cînd discutăm dislocarea realizată exclusiv prin introducerea uneia sau mai multor pauze în GN formate din substantive şi adjective, condiţionăm fenomenul de absenţa celorlalte modalităţi de întrerupere a cursivităţii. Posibilităţile limbii române trebuie judecate în această privinţă în GN substantiv — adjectiv simplu şi în GN de acelaşi fel cu mai mult de un adjectiv, bineînţeles luînd în seamă şi poziţia lui.

Pentru GN substantiv — adjectiv avem cîteva variante — cinci în aspectul cult — şi încă două din varianta populară şi mai veche uti-

lizată în poezie. Dacă adoptăm pentru demonstrație substantivul *lună* și adjectivul *albă*, combinațiile sînt:

(~) *lună albă* (~) *albă lună** [8]
luna albă *alba lună*
luna cea albă
(*cea lună albă* ; *cea albă lună*)

Din cele patru formule fără *cel*, primele două suportă foarte ușor introducerea unor pauze între substantiv și adjectiv în contexte care au rostul de a scoate în relief adjectivul, de exemplu: acea lună, *albă*, de argint ... ; o lună, *albă*, ca argintul; respectiv: luna, *albă*, de argint etc. Celelalte două au nevoie în același scop de contexte care permit inversiunile, de exemplu: *Senin* al meu *suflet* se-nalță spre tine (Duiliu Zamfirescu, *La mormîntul lui Shelley*); Cum piere-n dimineață *un vis, cel mai frumos*? (id., *Djali*); Să nege, *dreaptă*, *linia* ce frîngi (I. Barbu, *Grup*). Se poate considera că aparțin acestei categorii și cazuri ca: Ieși, ca azi *senină*, spre noi aceeași *lună* (I. Pillat, *Visări budiste, I*).

Modalitatea de dislocare mai sus arătată a termenilor dintr-un GN format din substantive și adjective a fost dezvoltată printr-o tehnică asemănătoare cu aceea a apoziției [9]. Adjectivul izolat — primind articol enclitic — a devenit la prima vedere un substantiv. Procedeul este relativ nou și nu foarte frecvent, cu o excepție la care ne vom opri în continuare. El se plasează la începutul secolului al XX-lea, cele mai vechi exemple de care dispunem datînd din jurul anilor 1910 — 1920. În poezia anterioară, cînd se ivea necesitatea de a sublinia adjectivul, el se așeza înainte de substantiv, iar cînd erau mai multe adjective, și atenția trebuia îndreptată spre unul sau altul, se recurgea la conjuncții. V. Alecsandri pune în valoare în felul acesta pe *fierbinte* și pe *dulce* în GN (comoară ... de) scumpe, și *fierbinte*, și *dulce sărutări* (*Steluța*). Pe lîngă folosirea conjuncțiilor, mai aproape de tehnica poetică ulterioară, M. Eminescu izolează cîte un adjectiv, de obicei dintr-o grupă de două sau de trei, printr-o construcție într-un fel pregătitoare, dar fără a folosi articolul enclitic, de exemplu în *Înger și demon*, unde este valorificat *albaștri*: Ochii ei cei mari, *albaștri*, de blîndețe dulci și moi. Pregătirea o face *cei mari*.

În comparație cu modalitatea tradițională, cazuri ca: Dar neamul, *izgonitul*, în herghelii s-adună; Un armăsar, *întîiul*, tăindu-le cărarea (I. Pillat, *Fugă de centauri*) sînt inovații de netăgăduit, căci, în manieră veche, *izgonitul* ar fi apărut ca *cel izgonit*, iar *întîiul*, ca *cel dintîi*. Adjectivul poate fi trimis foarte departe de substantivul său, cum face o dată Duiliu Zamfirescu, scriind în *Miriță, XIV, Lupta*: Un *cal* cu nările în sînge / Își poartă capul sus, *arabul*, / Ducînd pe el pristavul castei. De data aceasta, *arabul* nu se mai poate transpune prin *cel* + adjectivul corespunzător.

[8] Semnul ~ arată că grupul înaintea căruia apare poate să fie precedat de un determinativ oarecare din seria necalificatelor (*o* lună albă, *acea* lună albă, *vreo* lună albă etc.). El este pus între paranteze fiindcă nu se concretizează în mod obligatoriu, cel puțin în limbajul poetic. Din același motiv au fost închise între paranteze și grupurile caracteristice limbajului popular și limbajului poetic mai vechi.

[9] Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, *loc. cit.*, p. 249; G. Ivănescu, *Stilul lingvistic al lui L. Blaga, III*, în „Convorbiri literare", 1972, 13, p. 11; Ștefan Munteanu *Epitetul apozitiv (Cu privire specială la poezia lui Lucian Blaga)*, în „Limba română", XXX, 1981, 2, p. 149 ș.u.

Poetul care a recurs frecvent la această tehnică este L. Blaga. El proceda în trei feluri, ca și I. Pillat, deci cu adjectivul articulat enclitic după substantiv, de exemplu: inelul, *medievalul* (cumplitul inel)] *(Domnițele)*; prin reluarea adjectivului cu aceeași prepoziție ca: subt sfere, subt *marile (Perspectivă)*; pe subt brazi, pe subt *bătrînii (Creaturi de vară)*; pentru vieți ce vor veni, / dar și pentru *moartele (Suprema ardere)*; rost să fac de semințe, de *rarele (Mirabila sămînță)*; Din cîntec, din *caldul*, / nimic nu mai este *(Jale la început de noiemvrie)*; prin reluarea adjectivului la oarecare distanță, dar niciodată atît de mare ca cea din fragmentul din *Miriță* de Duiliu Zamfirescu: zări el adulmecă, / nu *apropiatele*, / ci *depărtatele (Cerbul cu stea în frunte)*. Reluarea imediată o folosește de cîteva ori și I. Barbu în: Roata Soarelui / *Marelui*; Să ospătăm / În cămara Soarelui / *Marelui* / Nun și stea *(Ritmuri pentru nunțile necesare)*, și M. Beniuc: În suflet îmi zumzăie poemele — *nescrisele (În trupul livezii)*, la care se întîlnește și reluarea la distanță în: ... vasul visurilor mele / Singur *visatul* cel dintîi *(Cele trei corăbii)*.

Deși, astfel izolat, adjectivul seamănă foarte bine cu o apoziție, iar articolul enclitic poate da impresia că l-a substantivat, și această presupusă nouă calitate l-ar acredita ca apoziție, nu l-am tratat astfel. Se opun construcții ca: *aprinșii*, *marii* stropi de sînge (L. Blaga, *Flori de mac*); prea *mulții gureșii* poeți (id., *Lucrătorul*); (Odraslele tale) cu *arsele*, *stoarsele fețe* (M. Beniuc *Cîmp românesc*); în fine: iubindu-l ca pe munții, *natalii mei*, bătrînii (N. Labiș, *Mihail Sadoveanu*). În toate avem, după părerea noastră, structuri poetice caracterizate de evitarea repetiției. Prin urmare, presupunem că în structura de bază, la o anumită treaptă a ei, am descoperi formule ca: *aprinșii (stropi de sînge)*, *marii stropi de sînge*, cu eliminarea termenului dintre paranteze, iar la N. Labiș, structura de bază va fi fost: ... *ca pe munții*, *natalii mei (munți) bătrîni*.

În *către inimi*, *dusele* este vorba de o inversare din *către dusele inimi*, ceea ce ne permite să interpretăm forma dată într-un mod similar cu celelalte, adică să introducem în structura de bază pe care o bănuim substantivul absent după *inimi*, deci: *către inimi*, *dusele (inimi)*.

La fel interpretăm și pe *geloasele* din ultimul vers al poemului lui Șt. Aug. Doinaș *Sequoia*: ... *Zburînd ne-ntîlnim*, *fulgerăm*, / *ne desprindem*, *și suntem chiar muzica lumii*, / *cînd stele — geloasele — tac*, deși s-ar putea ca *geloasele* să țină de alt registru stilistic, plasîndu-se într-un plan al aprecierii, ca un aparteu către cititor: „vezi ce geloase sînt pe noi!". O asemenea ipoteză nu trebuie exclusă. Tot atît de probabil ni se pare însă și că s-a pornit pur și simplu de la formula curentă în poezie „cînd geloasele stele tac", mai puțin expresivă decît precedenta, dar care implică ideea că trebuie să reluăm substantivul, deci: „cînd stele — geloasele stele — tac".

În poezia actuală, spre deosebire de poezia mai veche, construcția *cel (cea, cei, cele) — adjectiv la pozitiv* este foarte rară. Evitarea ei se datorează, după părerea noastră, sensului demonstrativ încă destul de puternic din *cel (cea, cei, cele)*. Într-adevăr, *cel frumos* înseamnă „acela care este frumos", față de altul care nu este astfel. *Radu cel frumos* nu e totuna cu *Frumosul Radu*, căci *Radu cel frumos* ne face să ne gîndim automat la cel puțin încă un *Radu*, pe cînd *Frumosul Radu* nu trimite obligatoriu la încă un *Radu*. Dacă am fi avut așadar în versul lui Șt. Aug. Doinaș: *cînd stele — cele geloase — tac*, ar fi însemnat că numai unele stele tac, cele geloase, și nu acesta este sensul versului în discuție.

Formula implică deci o repetiţie şi, într-o decodare mai apropiată de intenţii, ar trebui să citim: *Ape cîntă, largele ape cîntă*; *către inimi, către duşele inimi* etc. Mai complicat stau lucrurile cu *ultimele* din versurile: Sînt devorat. *Ultimele* / le aud sfărîmîndu-i-se-n dinţi / *cuvintele mele* / / ca nişte oase ale foştilor părinţi (Nichita Stănescu, *Ideea cu gură*), pentru că *ultimele* nu constituie, sintactic vorbind, un atribut la *cuvintele mele*, decît admiţînd că poetul a eliminat din enunţ o serie de termeni spre a-l condensa. Varianta explicită ar fi: „ultimele (lucruri pe care) le aud sfărîmîndu-i-se-n dinţi (sînt) cuvintele mele ca nişte oase" etc.

DISLOCAREA ÎN GN CARE CONŢIN UN GENITIV

Genitivul este frecvent despărţit de substantivul pe care-l determină. *Trunchiul salciei pletoase* devine la M. Eminescu, în *Împărat şi proletar*: *trunchiul* cel plecat *al salciei pletoase*. *Şoapta scripcii* devine la T. Arghezi: *şoapta* în andante / *A scripcii* / (*Dar ochii tăi?*). Genitivul se poate aşeza chiar foarte departe de termenul la care se referă. El este, de exemplu, al treilea vers din suita: *Coroane-n* veci nepieritoare / Dintre frunzişurile mari / *Ale bătrînilor stejari* (Al. Macedonski, *Rondelul coroanelor nepieritoare*), ca şi în *Toţi sfinţii* zugrăviţi în tindă / Cu acuarelă suferindă / *Ai cinului* monahicesc (T. Arghezi, *Mîhniri*).

Se poate pune întrebarea dacă, în aceste condiţii, combinaţia nominală cu un genitiv mai este un grup. Spre a simplifica analiza următoare, caracterizăm genitivul prin *al* (*a*, *ai*, *ale*), care apare înaintea substantivului sau pronumelui personal în genitiv ori de cîte ori ele nu sînt în directa vecinătate a termenului determinat. *Al* (*a*, *ai*, *ale*) ţine locul de fapt al substantivului la care se referă genitivul, neputînd lipsi niciodată cînd genitivul este îndepărtat de acel substantiv. Împreună cu termenul însoţit de el, *al* (*a*, *ai*, *ale*) formează un grup nedisociabil. Acest grup are o mare mobilitate, pentru că dispune de doi indici expliciţi: indicele de gen al substantivului de referinţă (*al* = masculin, neutru; *a* = feminin) şi indicele de caz gramatical. Prin urmare, *al* (*a*, *ai*, *ale*) + genitiv reprezintă formula s i n t e t i c ă a GN cu un genitiv în interiorul lor.

Oricît ar părea de curios, poezia evită despărţirea genitivului din grup prin verb. Dispunem însă de cîteva ilustrări, prima din *Ţiganiada* (Cîntul 2, sextina 78): iar *a lui Vlad* să frîngă *putere*; cealaltă: *şi noii ţări* vedem *fruntaşii* din Al. Macedonski, *Rondelul cercetaşilor*. (La care putem adăuga şi cazul anterior citat din G. Coşbuc, *Teotolinda*: *Culcuş* era *al morţii* slăbitul piept al lor, şi: cînd *petrecerea* răsună / *a fiinţelor* ciudate — Nichita Stănescu, *Oră fericită*). În schimb, este curentă dislocarea rezultată din combinarea cu alte grupuri sau cu părţi din ele, ca în: *a Porţii* pre [= pentru] tine / *Milă* este fără îndoială nemărginită (*Ţiganiada*, Cîntul 3, sextina 111). El stă foarte bine lîngă cel din *Nuntă* de T. Arghezi:

> Căci, dintre taine, *legea*, din toate cea mai mare,
> *A vieţii*,-i frămîntata şi veşnica schimbare.

Ca şi în GN cu adjective, cel mai obişnuit element de producere a dislocării este un circumstanţial sau un atribut cu înţeles de circumstanţial, ca în exemplele de mai jos:

vuiere în granit / *A sute d-echipajuri* (M. Eminescu, *Împărat şi proletar*);

sensul din tablouri / *A vieții sclipitoare* (id., *ib*); Pierzînd *înfățișarea*, treptat, *a-nchipuirii* (T. Arghezi, *Mitra lui Grigorie*); Trec *moaștele*-n roabă / *Ale lui Hialmar*, duse de-o babă (id., *Sfîntul*); Și limfa pajiștelor pale / Se pleacă *soarelui* ferit / *Al certei sere* animale (I. Barbu, *Legendă*); Aceasta e *fața* trăind dedesubt *a lumii* (Șt. Aug. Doinaș, *Orologiu de gheață*).

O veritabilă încrucișare de dislocări s-a produs în versul de mai jos citat din *Umbra* de T. Arghezi. GN ca un genitiv a fost spart de un circumstanțial, care, la rîndul lui, a dislocat împreună cu genitivul pe *greu și rar* de lîngă *pas*:

La *pasu*-n frunze-*al fiarei* flămînde, *greu și rar*.

Deși de la ingambament, *căldura* / *A soarelui* din *Mihaida*, *I*, a lui I.Heliade Rădulescu este un grup dislocat ca și cel din versurile lui M. Eminescu: *Inima-i creștea de dorul* / *Al străinului frumos* (*Făt-frumos din tei*), cum o și arată de altminteri articolul, ca și în *Lași mirosul tău în aer* / ... /*pe lutul* / *al întinderii caldee* (Nichita Stănescu, *Cîntec — Lași* ...): *unde-mi țin întins scheletul* / *al istoriei barbare*, (id., *Contemplare*).

Celelalte dislocări se produc prin pauze ca în: *luminile albastre—ale zării* (G. Coșbuc, *După furtună*); *amintire e numai — a unui ceas* / *care a fost* (L. Blaga, *Schimbarea zodiei*); *Număr pașii, ai frumoasei* (id., *Răboj*); *ale țării — privighitori* (id., *Cîntare subt pietre și flori*).

DISLOCAREA ÎN GN CARE CONȚIN UN SUBSTANTIV CU PREPOZIȚIE

Cele mai multe dintre GN în discuție sînt construite cu un substantiv precedat de prepoziția *de*. De aceea, dislocarea depinde în foarte mare măsură de înțelesul acestei prepoziții. Astfel, în *zigzagul de tibișir*, dintr-un GN dislocat în: să privim *zigzagul*, pe stînci, *de tibișir* (T. Arghezi, *Poate că este ceasul*), *de* înseamnă altceva decît în *talpa roză, linsă*, [...] *de talaz* dintr-un vers al poeziei *Satan* de același poet, unde termenii grupului sînt de asemenea dislocați: talpa roză, *linsă*, subt munte, *de talaz*. În primul exemplu, *de* introduce un atribut, arătînd din ce este făcut *zigzagul*, în celălalt, introduce un complement de agent, deci echivalentul unui subiect într-o construcție ca: „talazul linge talpa roză". Acestea fiind cele mai des întîlnite valori ale prepoziției *de* — în dislocăril din poezie, nu le vom mai specifica în continuare.

Dislocările GN în care avem un substantiv cu prepoziție sînt relativ rare, dacă se exclud din această categorie inversiunile ca *de-al morții glas eteren* (M. Eminescu, *Strigoii*); *L-ale codicei penale paragrafe respective* (id., *Antropomorfism*), *de-a țării propășire* (Al. Macedonski, *Noaptea de noiemvrie*) și altele ca acestea, cu toate că între prepoziție și substantivul ei a intervenit un genitiv. El s-a plasat aici însă prin răsturnarea grupurilor, pornindu-se probabil de la structuri curente ca „de glasul etern al morții", „la paragrafele respective ale codicei penale" etc., iar faptul că rezultatul este îndepărtarea, surprinzătoare la prima vedere, a prepoziției de substantivul ei își are justificarea în regulile generale de combinare a cuvintelor în limba română.

Un caz şi mai evident îl reprezintă tipul pe care-l ilustrăm prin construcţia *cu-a ei buze dulci şi coapte* (M. Eminescu, *Miron şi frumoasa fără corp*), care, în forma neinversată, ar fi arătat astfel: „cu buzele ei dulci şi coapte". Cum genitivul este în mod obligatoriu precedat de articol ori de cîte ori nu se află la locul său, inversiunea trebuia să respecte această stare de lucruri din structura gramaticală a limbii române.

Cînd inversiunea nu priveşte un genitiv, ci un substantiv cu prepoziţie în acuzativ, impresia de dislocare este mai puternică. În GN din *Epigonii*: *o umbră dulce cu* de-argint *aripe albe*, despărţirea este evidentă, dar ea nu se datorează unui grup, ci unui epitet din grupul care ar fi fost, în forma lui obişnuită, *aripe albe de argint* sau, într-una modelată după *argintos gînd al pustiei* din *Egipetul*: „argintoase aripe albe". Tot unei inversiuni îi atribuim şi falsa dislocare din: munte cu capul de *piatră* de furtune *detunată*, din *Epigonii*, cu observaţia că *de* dinaintea lui *furtune* indică agentul, pe cînd *de* dinainte lui *piatră* indică materia.

Comparînd situaţiile din urmă cu ilustrările date mai înainte din T. Arghezi sau cu: Şi galbene *mătănii*, în mîini, *de chihlimbar*, din *Rînduiala* de acelaşi poet, constatăm o deosebire clară; *galbene mătănii* ... *de chihlimbar* a fost transformat într-adevăr dintr-un GN cursiv din punct de vedere sintactic într-unul noncursiv, inversiunea nemaifiind evidentă. Mai degrabă pare că *în mîini* a fost trimis de la începutul construcţiei în locul pe care-l ocupă, deci că s-a pornit eventual de la: „Şi, în mîini: galbene mătănii de chihlimbar". La fel sînt, din opera aceluiaşi: nici *această*, / În cerc de orizonturi imens, *cîmpie vastă*, din *Eu, umbra*, cu o dublă întrerupere: între *această* şi *cîmpie vastă* şi între *cerc* şi *imens*, versul al doilea citindu-se: „în cerc imens de orizonturi". Tot atît de evidente sînt şi cazurile: şi are / *Mai multe mii* cîmpie şi codri *de hectare* (id., *Răzvrătitul*); şi *sumedenii* prinse-n zăvoiul ei *de vite* (id., *Duduia*). Dacă adăugăm: *Puteri* de nu vei fi avînd *de plată*; Avem *o piele*-n pod *de miel* (G. Coşbuc, *O scrisoare de la Muselim-Selo*); *Făgaşe*, ai găsi, *de roţi* (L. Blaga, *Arheologie*); *Cununi* pîn-la cer *de stînci* (E. Jebeleanu, *Bălcescu", IV*), avem în faţă principalele modalităţi ale dislocării GN conţinînd un substantiv cu prepoziţie. Ele coincid cu dislocările din celelalte GN, cu deosebirea că sînt mult mai puţin frecvente.

În încheiere, două situaţii în care GN dislocate sau aparent dislocate pun problema orientării lecturii. În *Alean arhaic*, la L. Blaga, avem: *c-un corn în fruntea lui de basm / un murg să vie, cum aş vrea*! Lectura părţii a doua poate fi făcută exact invers: *cum aş vrea să vie un murg*, lectura părţii întîi trebuie făcută însă în ordinea dată: *c-un corn în fruntea lui de basm*. Am putea numi această ordine ordine de z i g z a g. Ea apare şi în *Mister de băieţi* de Nichita Stănescu, în versul al doilea din suita *Cum săreai sub arţar, copilărie / cu genunchii lîngă bărbie şi gleznele*! Revenirea *şi gleznele*, cu stricarea rimei posibile din desfăşurarea „normală" a grupului, mimează o aducere aminte care, în plan semantic, descompune mişcarea în părţile ei ca în cinematografie. În *Symposion*, Şt.Aug. Doinaş are versurile: *Sînt proaspete doar pofta şi răsfăţul / şi măştile convivilor*, *de lut*. Dacă *de lut* este considerat în aceeaşi poziţie ca *de apă* din *Rod al inimii, de apă*, se obţine un sens, dacă însă referirea se face simultan şi la *pofta şi răsfăţul* se obţine alt sens. Problema nu mai este doar de ordine a cuvintelor, ci de semantică. Deocamdată o semnalăm, discutarea ei rezervînd-o pentru capitolul *„Obiectele" poetice exprimate prin GN*.

Mai notăm în sfîrșit că nu am ținut seama nici aici, cum n-am ținut nici la celelalte grupuri, de intervenția unei comparații exprimate ca atare, chiar atunci cînd ea ne face impresia că produce dislocări. De exemplu, în versul lui M. Beniuc, unde apare o asemenea comparație : *Cu un car cît dealul de poeme (Intrare)*, am luat pe *cît dealul* ca un echivalent concentrat al lui *mare cît dealul*. Am rezervat această categorie de determinări pentru o discuție aparte, fiindcă, după cîte ni s-a părut, ea se apropie foarte mult de apoziție și de o tehnică a sublimării prin elipsă a comparației.

În *Stilistica funcțională a limbii române*, I, p. 129, am arătat că o comparație are trei, nu doi termeni, pentru că ea se bazează pe o însușire considerată comună obiectelor, ființelor sau acțiunilor asemănate între ele, iar această însușire poate să apară în exprimare sau să nu apară. Poezia populară preferă indicarea însușirii aflate la temelia comparației. Poezia cultă adoptă dimpotrivă tehnica ascunderii ei ca regulă generală, însă nu absolută. Iată de ce, între altele, locul unei comparații în versul poeziei culte nu depinde numai de ordinea zisă normală, de fapt oarecum așteptată a cuvintelor.

„OBIECTELE" POETICE EXPRIMATE PRIN GN

În accepția pe care i-o dăm aici, o b i e c t este un lucru ori un fenomen cu existență concretă, abstractă sau închipuită. O asemenea clasificare poate să surprindă, căci, de regulă, se consideră că, neavînd corporalitate, obiectul închipuit stă mult mai bine printre abstracte. Nu e nevoie însă de demonstrații speciale ca să se accepte ideea că nimic nu oprește fantezia să imagineze lucruri și fenomene care nu au existență probată, dar nu ca abstracte. Nu vom da exemple, pentru că oricine le poate găsi în basme sau povestiri științifico-fantastice.

Procesul de trecere de la experiența trăită la o reimaginare a ei face parte din creația literară și, cum remarcă undeva F. Gundolf, limbajul are dreptul, iar poetul are puterea de a ridica în domeniul inimaginabilului lucruri care pînă atunci nu erau decît de domeniul experienței trăite. Dar „obiectele" poetice nu apar în plenitudinea lor și, mai interesant decît atît, pot să nu aibă contururi foarte nete. Deși poeții înșiși nu sînt foarte buni martori în privința aceasta, totuși cei capabili de detașare ajutată de aprofundarea filozofică a propriei lor creații fac excepție onorabilă și sînt ghizi de încredere.

În prefața la *Visuri în vuietul vremii*, Alexandru Philippide face o profesiune de credință artistică din care se vede că „obiectul" poetic și exprimarea lui l-au preocupat permanent, lucru știut și din activitatea lui de critic, dar în prefața amintită el își sintetizează convingerile. Acum ne interesează însă numai următoarea idee : „Să exprimi limpede lucruri obscure, iată desigur un lucru ademenitor. Dar este el realizabil ? Cu greu și numai arareori". Ceea ce urmează după această afirmație, conținînd într-o formă simplă conștiința ambiguității funciare a poeziei, reprezintă din punctul nostru de vedere o enumerare de obiecte poetice posibile, privite cu luciditatea unei experiențe literare de o viață : „Stări obscure de suflet, adînciri în vis, căutări cu porniri și întoarceri pe căile crepusculare ale memoriei, cu alte cuvinte toată acea poezie nouă mereu, a cunoaș-

terii psihice cu ajutorul visului și a contemplației, *nu se poate exprima limpede* [*subl. n.*], ci numai prin aproximații, prin sugerări și apropieri ciudate [să se noteze termenii ! — *n.n.*], capabile să trezească în cititor fiorul necunoscutului, al misterului și al surprizei. Poți să simți obscur dar puternic o mulțime de lucruri obscure prin ele însele [urmează încă o serie de obiecte poetice posibile — *n.n.*] : noaptea, nemărginirea, toată asociațiile nedefinite, dar persistente ale amintirii, toate avînturile nelămurite dar puternice ale inimii, bucuria fără obiect anumit, mîhnirea fără motiv concret și imediat. *În poezie nu există obscuritate* [*subl.n.*]. Există numai expresie falsă, nepotrivită, ceea ce dovedește doar că poetul nu e destul de adînc și de iscusit. A exprima obscur lucruri simple este o greșeală. A exprima însă obscur, cu vigoare și adîncime, lucruri obscure din fire este un procedeu poetic normal".

Desigur, nu toate „obiectele" poetice se află în aprecierile lui Philippide, căci domeniul experienței trăite este numai o parte, alta tot atît de atrăgătoare fiind însăși acțiunea imaginabilului în sine. Desigur, expresia are și alte aspecte, dar calificarea ei ca viguroasă și profundă, deși, eventual, obscură, conține ca și alte observații ale poetului intuiții foarte prețioase.

Ocupîndu-se de *tăcere* în poezia lui Al. Philippide, Nicolae Balotă[10] observă întîi că „tăcerea este, pentru el, la început mediul favorabil concepției visului «bun» și poeziei subsecvente. Poezia pare identică în această fază cu cuvintele în vis, detașîndu-se fantomatic pe un fond de întuneric". Drept dovadă, criticul citează din *Seninătate :*

Tăcere ... Ochii zilei s-au închis ...
În seara asta ce-mi mai spui tu, Vis?
Te ascult.
Pe ochii mei simt degetele serii ...
Vorbește-mi, dar încet ... încet și mult ...

Și vorba ta să semene tăcerii.

Comentariul, care are în vedere mai mult decît ceea ce se citează, ajunge, tot cu intenții demonstrative, la exemplificări prin GN (cele dintre paranteze) : „Dar tăcerea emană din lucruri. Ea devine semnul neantului care irumpe tot mai îngrijorător. Asociată emblemelor fanării și anihilării («Tăcerea veștedă», «Tăcerea cu aripile de scrum», «Funinginea tăcerii», «Tăceri străvechi» etc.) ea plutește ca o ceață amenințătoare prin visul «rău», după cum împrejmuia, ca un duh proteguitor, visul «bun»". Obiectul „tăcere", luat aici în limitele impuse de analiza de față ca obiect oarecare, se transformă deci în „poetic" într-un ansamblu dominat de asocierile produse în grupurile nominale ca expresie a trecerilor în imaginar.

Nu a fost în intenția noastră de a înșira cît mai multe asemenea obiecte și nici de a le clasifica în funcție de locurile comune, de teme sau de motive. Am vrut să arătăm doar încă o dată că ele se creează înlăuntrul poemelor și mai ales că ele se exprimă în mod necesar prin grupuri

[10] *Introducere în opera lui Al. Philippide*, București, Editura Minerva, 1974, p. 53. În *Vingt et un*, în „Revue Roumaine", XXXV, 9, 1981, p. 35—36, Romulus Vulpescu enumeră o serie de contexte considerate caracteristice poeziei lui Bacovia. Mai toate sînt grupuri nominale; vezi și Călin Mihăilescu, *Les crépuscules bacoviens*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", 3, 1981, p. 125.

nominale, fără a exclude fireşte intertextualităţile cu opera altor poeţi. Urmează să vedem din ce perspectivă şi în ce măsură remodelarea contingentului are loc chiar în interiorul GN.

Vom face mai întîi cîteva remarci asupra unui caz particular simplu. În *Flori de nufăr*, V. Alecsandri ne propune să ne închipuim că, din „cetatea verde" a vegetaţiei unei bălţi, unde, „în fragedele ziori" se scaldă arhaic, ţărăneşte, cu „cămaşa" pe ele, nişte copile :

O mîndră copiliţă apare, iese, rîde
Şi lunecă ... Deodată, rotunzi şi albiori,
Apar la foc de soare doi nuferi plutitori.

„Verginele se joacă în dulcea răcoreală", *Umplînd cu flori de nufăr cămeşa de la sîn*, iar poetul observă că :

O rază aurie prin stuhul des pătrunde
Şi gingaş luminează în cuibul ce le-ascunde
Comori de tinereţe, comori de fericiri,
Încîntătoare forme de albe năluciri.

Mersul imaginaţiei este linear. În „tainică-armonie" care răsună „prin trestia de baltă" : *Sînt zîne ce se scaldă în fragedele ziori? Nu-s zîne, dar copile, a zînelor surori.* Luminate de o rază aurie, „surorile zînelor" devin *comori de tinereţe*, *comori de fericiri* şi, în sfîrşit, *încîntătoare forme de albe năluciri.*

Imaginaţia pendulează între o descriere cu caracter de pastel şi o senzualitate reţinută. Deşi vizibil, ultimul aspect interesează numai în raport cu finalul strofei, al cărei vers de încheiere sugerează imaterialitatea „obiectelor", acum *albe năluciri.*

În *Egipetul* lui M. Eminescu, peisajul şi semnificaţiile din poem rezultă foarte limpede din simpla enumerare, în ordine, a GN, primele fiind :

valuri blonde
cîmpii cuprinşi de maur
(peste el) cerul d-Egipet desfăcut în foc şi aur
(pe) a lui maluri gălbii, şese
juvaeruri în aer
argintul de ninsoare
tufele de mături
păsări îmblînzite
penele alese
înecat de vecinici visuri, răsărit din sfinte-izvoară
a lui legendă şi oglinda-i galben clară
marea liniştită
cîmpii verzi şi ţări ferice
zidirile-i antice
cetate de giganţi
gîndiri arhitectonici de o grozavă măreție
antica lor trufie
visările pustiei
nisipuri argintoase în mişcarea vijeliei
un gînd al mării sfinte, reflectat de cerul cald şi-aruncat în depărtare
trufaşe şi eterne ca şi moartea piramidelor uriaşe
epopeea unui scald
haină de-aur roş şi pietre scumpe
al vremurilor vad
etc.

E suficient să amintim că subiectele, nu în mod necesar cele gramaticale, ci a c t a n ţ i i din strofele din care am extras grupurile citate sînt : Nilul, cerul, Egiptul şi regele-preot, pentru ca cititorul, chiar dacă nu cunoaşte poemul, să-şi reprezinte atmosfera. Tabloul se poate reconstitui cu vorbele întrebuinţate de poet, dar, la nevoie, şi cu altele din aceeaşi sferă, evident schimbînd structurile parţiale ale versurilor, care, în prima strofă, arată astfel :

Nilul mişcă valuri blonde pe cîmpii cuprinşi de maur,
Peste el cerul d-Egipet desfăcut în foc şi aur ;
Pe-a lui maluri gălbii, şese, stuful creşte din adînc
Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,
Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare,
Alte roşii ca jeratec, alte-albastre, ochi ce plîng.

Experienţa este aplicabilă şi altor texte. Luăm oarecum la întîmplare *Tîrziu de toamnă* de T. Arghezi, al cărui titlu însuşi acţionează ca un semnal. Conţinutul lui se dezvoltă într-o anume direcţie prin GN, care fac prin interacţiunea unuia asupra altuia ca *toamnă* să nu mai fie pur şi simplu al treilea anotimp. Aceste GN sînt :

(Prin) singurătatea lui brumar
parcul [. . .] / *Învăluit în somnul funerar* / *Al fumegoaselor oglinzi*
bolnav de mii de ani, / *Întunecat în adîncimi un lac*
sîngele, din vii şi din castani,
Pe faţa ruginie a undelor
ecoul buchetelor pribege
spital de întristare, de căinţă
iubirea nentîmplată
făptura nentîlnită niciodată
murmurul parcului.

Prin aceste GN poemul sugerează consonanţa dintre aparenta pierdere a energiei vitale din natură toamna şi retragerea omului într-o lume de amintiri şi de visuri neîmplinite, „într-un spital de întristare, de căinţă" cu „iubirea nentîmplată" şi cu gîndul acestei iubiri „nentîlnită niciodată".

Ca prim „obiect", *singurătatea lui brumar* (noiembrie) este o problemă. Dintr-o abordare sumară, s-ar părea că noiembrie a fost personificat, dar enunţul în care figurează grupul de mai sus pune accentul pe risipirea parcului într-un spaţiu mortuar :

Prin singurătatea lui brumar
Se risipeşte parcul, cît cuprinzi,
Învăluit în somnul funerar
Al fumegoaselor oglinzi.

Singurătatea lui brumar constituie de fapt cadrul unei introspecţii, într-o discretă analogie : de o parte parcul *Învăluit în somnul funerar / Al fumegoaselor oglinzi*, de alta sufletul uman, asemuit cu lacul, în versurile :

Căci prin mijloc, bolnav de mii de ani,
Întunecat în adîncimi un lac e-ntins,
Şi sîngele, din vii şi din castani,
Pe faţa ruginie a undelor s-a prins.

Calificarea lacului, inclusiv prin sîngele din vii și din castani, dă consistență echivalării amintite, ceea ce înseamnă că „obiectul” nu este parcul sau singurătatea lui brumar, ci amîndouă, ca proiecții ale unei stări de spirit, realizate prin lanțul de GN.

Aria semantică a GN se deplasează deci în funcție de o dominantă a textului, față de care GN se comportă ca o variabilă — în fapt și sînt variabile — sau ca armonicele unei note sau ale unui acord muzical.

Cînd, în *Marină*, T. Arghezi schimbă obișnuita dimensiune a cerului, inclusiv pe cea consacrată în poezie, făcîndu-l *scund* față de *plopul nalt*, el are două motive principale să procedeze astfel. Unul este posibila viziune a unor pescari *Muți, ca niște cărturari, / Subt umbrele pîn'la umăr*, pentru care cerul se oglindește în cîmpul acvatic limitat al privirii lor, iar celălalt, un hotel care *A-mbrăcat azurul el* și l-a îmbrăcat, cum vrea ultimul vers, cu *Frumusețea lui meschină. Cerul scund* și *plopul nalt* capătă deci o semnificație momentană și locală, diminuarea „meschină” a peisajului.

Asemenea modificări reprezintă principalul cînd vorbim despre „obiectele” din limbajul poetic, fapt neîndoielnic mult mai aproape de natura acestui limbaj decît a remarca de pildă că un epitet, să zicem *palid*, apare pe lîngă substantivul *cal* în *palidu-i cal* la Gr. Alexandrescu în *Ucigașul fără voie*, atribuind nobilului animal o teamă omenească, iar apoi ne întîmpină la M. Eminescu în *palida vergină, cu lungi gene, voce blîndă* (*Epigonii*), în *palida înțelepciune* (id., *ib.*), *palid suflet* (*Mortua est*), *pe palida-ți frunte* (id., *ib.*,) și eventual în alte locuri sau la alți poeți, căci nu peste tot este același *palid*, nu peste tot *palid* dă naștere la aceleași reprezentări sau conotații. Și nu fiindcă o dată stă pe lîngă un substantiv concret (*vergină*, *frunte*) și altă dată pe lîngă unul abstract (*înțelepciune*, *suflet*). Deși nici această împrejurare nu trebuie neglijată, ea nu este suficientă. N-avem decît să „traducem” pe *palid* din prima categorie de GN cu *galben* și pe cel din a doua cu o perifrază „care are paloare” ca să ne dăm seama că soluția nu este aplicabilă la cazuri ca cele citate decît ca ceva cu totul rudimentar.

O analiză aprofundată prin raportare la întregul din care face parte un GN este și mai imperioasă cînd termenii lui se lasă mai greu asociați la prima vedere și înțelesul grupului nu rezultă de la cel dintîi contact cu el. Este, de exemplu, cazul lui *unsuroase liniști* din poemul lui I. Barbu *Nastratin Hogea la Isarlîk* în versurile:

> În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte
> Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer.

Unsuroase liniști răspund cuvîntării de bun venit, ofertelor și invitației finale a pașalei și mulțimii adunate pe țărm spre a întîmpina pe Nastratin:

> Noi ți-am adus năutul dorit, și sumedenii
> De roșcove uscate, și tăvi cu mirodenii.
> — Coboară, iscusite bărbat, și ia din plin.

Revers al unor vorbe, al unor voci sau fețe unsuroase, liniștile se molipsesc și ele, mai ales că, înainte de a fi devenit astfel, însuși „*Dulceagul* glas al pașii muri prin *seară lin*”, iar în strofa următoare de pe corabia lui Nastratin se aude *plînsul unui tăiș de fier* intrat în *împletiri de sîrmă*

să le deșire. Chiar dacă am sări peste explicarea propusă aici a asocierii dintre *liniște* și *unsuros*, tot s-ar simți opoziția dintre tăcerea omului Nastratin și *plînsul unui tăiș de fier*, care are conotația de „scrîșnet" de o parte, și mulțimea de pe mal, amatoare de hrană opulentă și de senzații, de altă parte.

Retorica sau poetica tradițională ar caracteriza *unsuroase liniști* drept metaforă. Ele ar da același nume și altor GN din fragmentele trecute pînă aici în revistă *(sîngele din vii și din castani, plînsul unui tăiș de fier* etc.). Deși pe deplin justificată cînd grupuri ca cele citate sînt privite ca figuri de stil care trebuie categorisite, caracterizarea de acest fel prezintă totuși dezavantajul de a masca legăturile dintre ele și întregul în care acționează. Așa se petrec lucrurile și cu un grup ca *marmură caldă* din *Venere și Madonă* :

> Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie,
> Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet,
> Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,
> A femeiei ce și astăzi tot frumoasă o revăd.

Contrazicînd răceala, cea mai des întîlnită calitate a marmurei, *caldă* se află cu *marmură* în relație de oximoron. O dată acceptată această idee, trebuie să i se caute justificarea. Ea se află în identitatea dintre Venere și marmură caldă, de vreme ce grupul din urmă este apoziție pe lîngă Venere, dar atunci nu *caldă* constituie surpriza, ci *marmură*. Cum însă, prin metonimie, *marmură* înseamnă „statuie de marmură" și de obicei „statuie de mare artă" și, cum, în sfîrșit, *divinizarea frumuseții de femeie* trimite la ideea perfecțiunii formelor trupului feminin, oximoronul care a declanșat metonimia pune în lumină metafora cuprinsă în versurile lui Eminescu. Transferul oximoron → metonimie → metaforă este valabil numai în versurile citate, pentru că numai în ele funcționează în acest chip.

Substantivul din centrul unui GN este supus adesea unei suite de calificări. În consecință, „obiectul" reprezentat de el își poate modifica în așa măsură configurația semantică, încît nici să nu mai semene cu cel denumit în mod obișnuit. Prima ilustrare a unei asemenea schimbări o luăm din *Mirabila sămînță* de Lucian Blaga, dintr-un GN care are în centrul său *zeii* : *zeii, solarii, / visătorii de vise tenace, cuminți* (despre ei s-a spus în versurile anterioare că se găsesc în semințe). Însușirile enumerate sînt în parte contradictorii. Ca *solari*, deci „din soare", „legați de soare", ei nu pot fi *visători*, mai bine spus nu ar putea să fie astfel dacă în prealabil n-ar fi fost numiți *mirabili*, adică uimitori, uluitori, căci *mirabil* este cuvîntul latinesc *mirabilis* adaptat de L. Blaga la limba română, și nu o scurtare a lui *admirabil*. Fiind deci „mirabile", ca și semințele, care au și ele aceleași calități, de vreme ce uimesc și prin cromatica lor *(Asemenea proaspete, vii și păstoase / și lucii culori)*, semințele-zei sînt, prin însuși modul de a fi imaginate, „obiecte" poetice.

Cu o structură asemănătoare, dar cu alți constituenți, se înfățișează și GN din *Caligula* de T. Arghezi : *cupe omenești de goluri, pline-n viață cîte-o clipă*, căci privit *ad litteram* el pare o contradicție în termeni. GN apare în enunțul :

> Folosiți-vă de cîntec, de lumină și de taină,
> Cupe omenești de goluri, pline-n viață cîte-o clipă.

Cheia acestui GN se află în substantivul-centru, care nu poate însemna pur și simplu „cupe". În strofa care precedă versurile citate, se localizează într-un fel îndemnul adresat „cupelor omenești":

În palatele aprinse cu balcoane și unghere,
Liturghia bogăției are și-astă-seară loc.
Cine-a scris, în ce odaie, fără pat și fără foc,
Imnul ăsta de izbîndă, de iubire și durere?

Evident că prin *cupe omenești* se înțeleg ființele umane, privite însă mai degrabă ca „goluri ale unor cupe" care nu se umplu *de cîntec, de lumină și de taină* decît *cîte o clipă*, dacă are loc *liturghia bogăției* și numai pentru acele „goluri de cupe" care profită de ea. Între ele și cel ce a scris *Imnul ăsta de izbîndă, de iubire și durere* într-o odaie fără pat și fără foc sfîrșitul poemului adîncește distanțele:

Cîntecul, lumina, taina, unda,-ntinsurile-albastre,
Noi le ținem, noi le strîngem, cei căzniți, urîți și goi.
Temeliile veciei orice-ați face-s ale noastre.
Voi, întoarceți-vă veseli și slăviți, întru noroi.

„Voi" sînt *cupele omenești de goluri, pline-n viață cîte-o clipă*, pe cînd „noi" sînt cei care dețin *temeliile veciei*.

Semnificația GN de la care am pornit s-a completat și s-a rafinat pe măsură ce s-au acumulat însușirile numai schițate la prima apariție a grupului în poem, iar „obiectul" poetic este rezultatul acestui proces.

Expunerea se desfășoară uneori în jurul unor grupuri care au în centrul lor același substantiv, ca în cazul *Ceasul de apoi* de T. Arghezi, unde *oră* este repetat în șase GN, de fiecare dată cu alte caracteristici: *ora de bronz și de fier; ora de catifea, ora de pîslă; ora de lînă; ora de hîrtie* și „ora de praf" în *glasul orei de praf*. *Ora de bronz și de fier* b a t e în cer, *ora de catifea* b a t e într-o stea, cea *de pîslă* în turla cetății, iar *în ora de lînă / Se-aude vremea bătrînă / Și se sfîșie / Ora de hîrtie*; în sfîrșit: *Lîngă domnescu epitaf / Bate glasul orei de praf*. Toate simbolizează degradarea subiectivă a timpului în halucinația unui muribund dintr-un spital de închisoare pentru care *Azi-noapte, soră, / N-a mai bătut nici o oră*.

Treptele parcurgerii subiective a timpului sînt date de epitetele din GN care se succedă ca într-o serie de cercuri concentrice din ce în ce mai apropiate de *glasul orei de praf*.

Ca și în graiul obișnuit, GN sînt principalul mijloc de reașezare, reordonare și deplasare a ariilor semantice ale substantivelor, fie pentru că în acest grai ori numai în cel al poetului nu există numele care să exprime aspectele obiectului nou gîndit, fie pentru că, deși există, nu convine din diferite cauze; două situații bine cunoscute. Ele stau, direct sau indirect, la baza tuturor teoriilor care se ocupă de figurile de stil. Inventarierea lor s-a făcut de mai multe ori, dar, cum era și de așteptat, spre a li se explica mecanismul general, și mult mai rar spre a li se stabili locul într-un limbaj poetic limitat în timp și spațiu, ceea ce este de altminteri foarte dificil. Cum să se introducă, între altele, și la ce cuvînt cele șase GN din *Ceasul de apoi*? La *oră*, ca simbol al trecerii timpului, sau la epitetele care fac din ea un simbol? Nu e, pe de altă parte, necesar să se indice într-un fel sau altul faptul că, dispunînd de *ceas* și *oră*, limba

română ne obligă la întrebuințarea lui *oră* cînd se atribuie obiectului denumit de ea calitatea de a fi *de bronz și de fier*, *de catifea* și exclude pe *ceas* din asemenea combinări? Nu ar trebui, în sfîrșit, să se arate și sinesteziile din *ora de pîslă*, din cea *de lînă*, din *glasul orei de praf* sau din sfîșierea orei *de hîrtie*, dintre „bătaia" din ce în ce mai greu de auzit și senzațiile de sufocare?

Obiectul poetic este uneori învăluit într-o avalanșă de imagini. Spre a-l găsi, cititorul emite ipoteze și le raportează la poem refăcînd lumea acestuia în felul său, dar fără să putem ști cu exactitate în ce măsură concluziile lui coincid cu ale altui cititor sau cu intențiile poetului. „Înțelegerea" poeziei nu reprezintă în fond decît un șir de tentative destinate să pună în concordanță imaginile cu prelungirea lor în ipoteze de interpretare.

După părerea lui Roman Ingarden [11], obiectele reprezentate într-o operă sînt produse schematice, ceea ce permite cititorului să le completeze, să le modifice chiar, pentru ca astfel să le concretizeze.

La întrebarea care decurge de aici, și anume dacă cititorul trebuie să mimeze ingenuitatea, răspundem afirmativ, cu condiția de a admite totodată că același lucru îl face și poetul, căci altminteri ar fi imposibil să fie cineva îndemnat:

Să fi lăsat ninsorile să cadă
Ca cerul de uitări peste trecut
Și ploilor să le fi fost cîmpia
Să-și poarte rîurile triste,
Să te fi dat și vîntului ogradă
Să-și tropăie războinicii în scut,
Să piardă-n tine zilele vecia,
Pătîndu-și albele batiste;
(Ion Stoica, *Să fi lăsat . . .*)

într-un fel de prefață la un volum de versuri intitulat printr-un GN prin sine însuși semnificativ: *Casa de vînt.*

Nu vom propune o lectură, nici echivalențele GN; vom atrage numai atenția părții a doua a poemului, care schițează conturul acelui „tu" așteptat după versurile anterior citate:

Tu te-ai spoit de ziua-ntîi cu soare
Și cu lumina lui ți-ai dat pe chip
Ca o mireasă-a cerului de vară
O clipă-nvins de nepăsarea lui,
Uitînd mereu de clipa care moare
Și de pustiul vremii de nisip,
De drumul sterp întins pe bolta clară
Pe care trec spre steaua nimănui.

Cititorului nu-i va scăpa desigur schimbarea de persoană din ultimul vers și o va atribui cum se și cuvine poetului, spiritului în care vede el lumea, asociind pe „tu" cu „ar fi trebuit" ori „s-ar fi putut ca poetul" *să fi lăsat ninsorile să cadă* . . . etc., dar el *s-a spoit . . . cu soare* . . . ș.a.m.d.

[11] *Studii de estetică*, București, Edit. Univers, 1978, p. 80.

De-abia acum ar urma să se caute rosturile GN, stabilindu-se ce ar putea să fie *cerul de uitări, rîurile triste, războinicii în scut, albele batiste, mireasă-a cerului de vară, pustiul vremii de nisip, drumul sterp întins pe bolta clară, steaua nimănui*. Ele fac parte din două foarte largi arii semantice: unele marcate printr-o conotaţie de respingere, celelalte printr-una de acceptare, după o schemă generală care a dus şi la cele două părţi ale poemului.

„Obiectul" poetic nu este numit ca atare, deşi se află în poem, în echivalările impuse de structura lui generală ca şi de părţile care o alcătuiesc. Dacă raportul dintre imagini şi ipotezele de lectură s-a putut stabili, aceasta se datorează, după părerea noastră, faptului că noi înşine mimăm o ingenuitate similară cu cea a poetului sau, cum se spune adesea, acceptăm „jocul". Orice joc cere însă, spre a începe, o debarasare de contingent, fie şi momentană. Declanşarea după aceea a fanteziei constituie altă fază şi cere aplicarea unor reguli noi de cercetare a ficţiunii, a trecerilor dintr-o arie semantică în alta, potrivit cu respectarea convenţiei iniţiale, care constă din admiterea de cîte ori este nevoie a echivalenţei „ziceam că A este B"!

Cînd jocul nu conţine o regulă evidentă de acest tip, „obiectul" se lasă foarte greu desluşit.

Una din cauze poate fi chiar procesul de alcătuire a poemului în cea mai largă accepţie a cuvîntului, înfăţişat de T.S.Eliot [12] într-o frumoasă şi instructivă analiză din care reproducem o parte mai mare pentru a ilustra ideea clarităţii şi obscurităţii la care s-a oprit şi Al. Philippide, anterior citat. „Într-un poem care nu este didactic, nu este narativ şi nici animat de un ţel social, poetul — spune T.S.Eliot — recurge la toate resursele sale de cuvinte, cu istoria, conotaţiile şi muzica lor, poate să nu aibă altă intenţie decît să exprime în versuri acest impuls obscur. El nu se îngrijeşte să facă pe alţii să înţeleagă ceva anume, nu e preocupat deloc de alţii, ci numai de găsirea cuvintelor potrivite sau măcar a celor mai puţin impropii, fără să se întrebe dacă le va asculta cineva sau nu, nici dacă cineva le va înţelege vreodată; e de ajuns că le înţelege el. El este ca sufocat de o povară de care trebuie să scape ca să răsufle uşurat. Sau, ca să folosim altă imagine, este ca bîntuit de un demon căruia nu i se poate împotrivi, fiindcă, la prima lui apariţie, demonul nu are chip, nu are nume, nu are nimic; iar cuvintele, poemul în curs de elaborare, sînt ca nişte exorcisme contra demonului. Sau, în sfîrşit, în alţi termeni, poetul îşi dă toată această silinţă nu ca să comunice cu cineva, oricine ar fi el, ci ca să scape de o suferinţă acută, iar cînd, pînă la urmă, cuvintele sînt aşezate în ordinea potrivită — sau într-o ordine pe care o socoteşte cea mai bună — el poate avea senzaţia de liniştire, de mîntuire şi de ceva care seamănă cu o sfîrşeală totală, senzaţie în sine de nedescris. Şi atunci poate să zică poemului: « Du-te! Găseşte-ţi loc într-o carte! Şi să nu-ţi închipui că am să mă interesez de tine o vreme! » [...] Ce susţin eu este faptul că primul efort al poetului trebuie să fie efortul de a ajunge la claritate prin el însuşi, de a se asigura că poemul este adevăratul produs al procesului care a avut loc. Obscuritatea cea mai stîngace este forma care nu a putut exprima ceea ce poetul avea să-şi spună lui însuşi, iar forma cea mai găunoasă este aceea prin care încearcă să se convingă pe sine că are ceva de spus, cînd de fapt nu are".

Căutarea obiectului revine în principiu cititorului, invitat adesea chiar de caracterul voit obscur, eventual ermetic, al obiectului în discuţie.

[12] *Cele trei voci ale poeziei, op. cit.*, p. 77—78.

Astfel se pare că stau lucrurile și cu poemul lui Șt.Aug.Doinaș, *Proiect de edificiu sentimental*, în care se suprapun — credem — *ex abrupto* două lumi diferite :

Doi tineri sărutîndu-se pe-o bancă,
De-asupra, două chei franceze — noi.
Vîntul de toamnă are să-i despartă
Vînzîndu-i separat, pe-un pumn de raze.
La capătul aleilor, fecioare
așteaptă-n Forduri, claxonînd discret.

O, iarbă grasă sfîrîind de lacrimi !...

Un racursi (de toamnă ?) într-un parc, după cîte se pare, în ciuda cheilor franceze ! Ele interzic din capul locului, ca și Fordurile din care se claxonează discret, idilizarea peisajului, cu atît mai mult cu cît vîntul de toamnă se opune iubirii. „De ce"-urile cititorului privesc tocmai factorii insoliți dintr-un pastel care fuge de idilă. De ce două chei franceze și de ce sînt ele noi (dacă *noi* înseamnă „care nu sînt vechi") ? De ce se află undeva deasupra ? Dacă ele simbolizează încleștarea, căci nu sînt decît clești speciali de strîns, atunci *separat* din versul al patrulea ar sugera caracterul efemer al evenimentului inițial și ar atribui vîntului de toamnă un vizibil egoism. Dar, ca și cînd amestecul acestui fenomen natural, frecvent în recuzita poeziei romantice, ar introduce riscul unei deplasări spre „romanțios", la capătul aleilor fecioarele așteaptă — ce ? — despărțirea tinerilor — pentru grăbirea căreia claxonează discret ? La ce servește apoi versul *O, iarbă grasă sfîrîind de lacrimi* !..., anume izolat de celelalte ? Să readucă un element al naturii ca participant într-un peisaj care ia alură prea citadină ?

Partea a doua a poemului adaugă date la fel de neașteptate :

Mai jos e un etaj cu orologii
stătute. Și mai jos sînt împărații.
Dar — iată luna surîzînd limfatic :
la miezul nopții, ca o fată-n casă
ne ține sufletul — să-l îmbrăcăm.

Edificiul pare construit în așa fel încît să incite pe cititor să caute semnificația acelui vers plasat ca un hotar între categorii diferite de imagini și să presupună bunăoară că *iarba sfîrîind de lacrimi* ar putea fi o reprezentare a cerului cu stele, *sfîrîind* vrînd propabil să spună că lacrimile sînt stele care sclipesc arzînd. Dar, după o asemenea echivalare — vom vedea cît de justificată — , edificiul nu mai este interesant pentru că are o parte de sus și una de jos, ci pentru că este un amestec de stări, iar sufletul, un biet detaliu vestimentar pe care, *surîzînd limfatic* (deci fără vitalitate !), luna ni-l ține, să-l *îmbrăcăm* la miezul nopții.

O lectură mult mai atrăgătoare — și mai plauzibilă — se impune după ce reconsiderăm pe *noi* din versul al doilea, căci *noi* poate fi prea bine un pronume. *Noi* am fi deci cheile franceze, iar *de-asupra* din același vers s-ar referi la poziția noastră, aflați undeva la un etaj superior dintr-o clădire înaltă, de unde privim în jos la doi tineri sărutîndu-se pe o bancă. Întreaga scenă, inclusiv accesoriile ei, este văzută ca din avion. Un indiciu, gramatical și ortografic, din versul în discuție, pledează pentru această

lectură: scrierea lui *deasupra* ca *de-asupra*, exprimare eliptică, a cărei formă dezvoltată explicit ar fi: „noi, care sîntem aici sus, la cel mai înalt etaj, ca două chei franceze, privim pe cei doi tineri din parc de deasupra lor". Slaba putere de precizare a acestui indiciu este modificată în bine de pauza marcată grafic înainte de *noi*. Simbolul cheilor franceze nu se schimbă, se schimbă numai referința, căci acum el privește pe *noi*. Starea de spirit rămîne însă aceeași. În noua lectură, *iarbă grasă sfîrîind de lacrimi* nu mai poate fi cer și stele. Versul — o exclamație de simpatie cu natura — e poate regretul rămînerii ei în afara stărilor sufletești ale personajelor din poem.

Dar unde este în definitiv „obiectul poetic" și în ce raport stă el cu obiectele parțiale din care ar trebui să se închege? În cele două lumi schițate, cea umană caracterizată prin absența sufletului, veșmînt oarecare, prin gestul dominat de mecanizare, devitalizat, lipsit de pasiune și inconsistent, cealaltă fiind natura. Ea pare a simboliza regretul omului modern de a fi pierdut-o. Laolaltă ele sînt „obiect" poetic.

După cum se vede, în accepția din urmă obiectul unui poem și în genere al unei opere literare nu este datul concret, ci ceea ce face din acest dat un construct mai mult ori mai puțin dezvoltat prin proiectarea lui artistică în imaginar. De aceea, poemul realizat într-adevăr artistic are întotdeauna un sens secund, simbolizator, adică generalizator. Cînd îl bănuiește, cititorul îl caută ca pe un derivat impus de elementele operei. Sensul secund nu este ca reversul unei medalii. El e mai degrabă ca un fascicul de raze care stimulează imaginația lectorului în așa fel încît acesta merge cînd pe una, cînd pe altă traiectorie a razelor. Poemul nu rezolvă lucrurile incluse în el ridicîndu-le la pătrat, la cub sau la alt coeficient și nici invers, extrăgîndu-le rădăcina pătrată sau cubică. Nu e vorba așadar de mărimi sau micșorări de un număr *n* de ori. O parte a „lucrului" poate fi arbitrar supradimensionată, alta subdimensionată, alta nici măcar pomenită și să acționeze totuși asupra noastră prin însăși absența ei din locul unde era așteptată. Valori de înțeles noi se ivesc și atunci cînd la ceea ce rezultă din combinările de cuvinte se adaugă ecourile fine ale organizării prozodice care evocă sensuri variate, de obicei în surdină.

Ar fi rudimentar, deși nu inexact, a spune, de exemplu, că bine cunoscuta poezie a lui Lucian Blaga *Gorunul* exprimă dorința de liniște eternă a poetului, care ascultă cum, cu fiecare clipă, îi crește sicriul în trunchiul unui gorun din margine de codru. Ar însemna să nu se vadă că față în față sînt două singurătăți, una a poetului, cealaltă a copacului, că dezmierdarea frunzei *jucăușe* a gorunului produce în sufletul poetului nu numai pace și liniște, ci și înclinarea lui de a tăcea, ca s-audă: *ascult cum crește-n trupul tău sicriul / sicriul meu*. Ar mai însemna să se treacă prea ușor peste versurile inițiale, unde *În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot*, iar zvonurile lui dulci par *stropi de liniște*, și să nu se facă legătura între ei și liniștea pe care, către sfîrșitul poemului, *mi-o picură în suflet* frunza gorunului. Ar însemna să se piardă deci ideea că prin bătăile unui clopot din pieptul unui turn care sînt *stropi* de liniște, liniștea c u r g e prin vine în loc de sînge, iar a doua oară este *picurată* (cade deci pic! pic!) din frunza de gorun. (Să se noteze forța senzației auditive incluse în liniștea bătăilor de clopot într-un *piept de turn*, ca și creșterea auzită a sicriului în *trupul* gorunului.) Și, totuși, nu gorunul ca atare constituie obiectul poemului. El e numai „lucrul" făcut transparent spre a sugera comuniunea a două energii solitare care

se vor contopi în permanenta trăire a uneia dintre ele, a celei vegetale — și nu e bineînțeles deloc de neglijat faptul că stropii liniștii înlocuiesc sîngele din vinele omului, iar frunzele picură în suflet tot liniște, ca și cînd vegetalul ar cuceri umanul, deși gorunul are trup, nu trunchi. E însă tot atît de adevărat că „lucrul" ales să incorporeze umanul e o existență impunătoare și puternică, un gorun în margine de codru. El ia valoare de simbol al energiei nestăvilite și calme a naturii înseși, iar acest fapt e unul din aspectele cele mai probabile sub care ni se înfățișează obiectul poetic în *Gorunul* lui L. Blaga.

B. GRUPUL VERBAL (GV) ÎN POEZIE

După ce am văzut cum arată și cum se comportă grupul nominal, cercetăm acum celălalt component fundamental al enunțului, grupul verbal. S-ar părea că structura lui ar trebui să fie simetrică celei din grupul nominal, deci dacă acesta rezultă din asocierea unui substantiv-centru cu un adjectiv, cu alt substantiv sau cu un echivalent al lor, GV ar urma să fie asocierea unui verb cu diverse părți de vorbire.

Verbul are însă caracteristici care împiedică stabilirea unei simetrii perfecte între grupul său și GN. Cea dintîi este relația dintre el și subiect. Se știe că, atunci cînd se află la un mod personal, el „include", cum spune gramatica tradițională, pronumele subiect, care nu este exprimat. De aceea, *umbli*, de exemplu, este totuna din punctul de vedere al conținutului global cu *tu umbli*, iar *umblă*, la persoana a III-a, singular și plural în cazul de față, cu *ei*, *ea*, *ei*, *ele umblă*. Delimitarea grupului devine dificilă, fiindcă, de vreme ce, la modurile personale, verbul cuprinde și subiectul pronume, el se identifică în această situație automat cu GV. De ce atunci să nu facă parte din grup și subiectul substantival? Ducînd pînă la ultimele lui consecințe acest raționament, orice propoziție bimembră simplă devine un GV ! Dar nu numai o asemenea propoziție, ci și una ca *în vaduri ape repezi curg*, pentru că, după ipoteza de mai sus, subiectul ar face parte din grup, ca și circumstanțialul *în vaduri*[13]. În practică, GV s-ar desființa, exceptînd unele construcții la moduri nepersonale, deci tocmai la acelea în care verbul se apropie mai mult de nume, uneori identificîndu-se cu el. Impasul în care am intrat se datorează neglijării segmentării inițiale a enunțului, care trebuie să înceapă prin recunoașterea grupului de cuvinte cu funcție de predicat și a celui cu funcție de subiect. Grupul predicatului, cu un verb exprimat, este un GV, deși, la nivelul primei segmentări, el nu are obligatoriu caracter omogen, ci poate să cuprindă unul sau mai multe grupuri.

Pentru clarificarea conceptelor și a terminologiei de care ne vom servi, luăm în discuție un foarte cunoscut enunț din poezia lui D. Bolintineanu, *Mama lui Ștefan cel Mare*: *Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel, / Unde cură-n poale un rîu mititel, / Plînge și suspină tînăra domniță, / Dulce și suavă ca o garofiță.* Potrivit cu observația anterioară, ultimele două versuri ar constitui un grup verbal complex, iar celelalte două, un grup nominal complex, în care figurează o circumstanțială cu subiectul

[13] Vezi în această privință: Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, București, Editura Academiei, 1974, p. 9, și *Sintaxa limbii române*, partea I, *Sintaxa grupului verbal*, București, Tipografia Universității, 1976, p. 47, 51.

şi predicatul ei cu tot. Va fi nevoie aşadar de încă o segmentare făcută pe o treaptă mai analitică, pe care cele două versuri din urmă se despart într-un GV : *plînge şi suspină* şi într-unul nominal : *tînăra domniţă, dulce şi suavă ca o garofiţă*, fără să aibă deocamdată prea mare importanţă că în GV sînt două verbe, ambele predicate, fiindcă desfacerea lor ulterioară e simplă. Un GV va fi (ea) *plînge*, iar celălalt, (ea) *suspină*. Se înţelege că, spre a stabili propoziţiile, vom spune o dată *plînge . . . tînăra domniţă*, iar a doua oară *suspină . . . tînăra domniţă*. Primele două versuri citate se vor segmenta într-un mod analog.

În sfîrşit, încă un caz destinat să ilustreze metoda pe care o vom urma. În strofa :

Femeie, nefemeie, la bine şi la rău,
Turtită ca o tavă şi-un sul de rogojină.
Sătulă de-ntuneric, scîrbită-i de lumină,
Făptură nemplinită şi fată, fătălău.
(T. Arghezi, *Duduia*)

există, exprimat ca atare, un singur GV predicat : *scîrbită-i* (de lumină). Restul este GN în funcţie de subiect, împreună cu toate dezvoltările lui. Fireşte, atributele sînt virtual predicate dar — în formularea dată — nu le putem considera astfel. Numai dacă am trece la o cercetare şi mai analitică, fragmentînd totul în unităţi sintactice elementare, am avea dreptul să introducem un *(este)* înainte de *femeie*, de *nefemeie*, de *turtită*, de *sătulă*, de *făptură* şi de *fată*. Operaţia va voala însă insistenţele stilistice, voit plasate de poet pe atributele mai sus înşirate, şi va schimba chiar subiectul ca agent.

A căuta ce subiect anume se află inclus în predicatul unui enunţ înseamnă, de fapt, a stabili referentul şi legăturile lui cu celelalte părţi ale enunţului — deci, referinţele. Operaţia reprezintă deplasarea atenţiei de la sintaxă la primul nivel de semnificaţie; deci, abordarea semantică a fenomenului. Vrînd-nevrînd, procedeul aduce în centrul discuţiei predicaţia ca instanţă fundamentală a enunţării. Consecinţele nu se limitează la verb sau, eventual, la GV, ci ating şi GN, fiindcă şi în el avem — la un anumit nivel — instanţa fundamentală amintită. Astfel, *omul înţelept* este o contragere din *omul este înţelept*, iar *om înţelept* din *un om este înţelept* sau din *oricare om este înţelept*, sau dintr-o formulă similară. Dar, ca grup astfel alcătuit, el funcţionează unitar la nivelul combinărilor următoare. Aşadar, cînd spunem *omul înţelept îşi face vara sanie şi iarna car*, considerăm că predicaţia care a dus la *omul înţelept* se află acum într-un plan subiacent, în stare latentă, şi pentru a fi adusă în lumină trebuie să se specifice actul predicaţiei iniţiale, zicîndu-se, de exemplu, *omul care este înţelept îşi face . . .* sau : *omul este înţelept şi îşi face . . .*

Scoaterea predicaţiei din stare latentă are efecte diferite; o specificare solicită altă specificare : *omul este înţelept şi îşi face . . .* presupune un *de aceea* după *şi*, sau una pentru *omul*, căci acum el poate fi referentul care ne este cunoscut, *omul Vasile*, *omul Petru* etc., ori referentul *om* în opoziţie cu *animal*. Cînd ajungem în acest punct, iar apare predicaţia : *omul e Vasile; omul nu e animal* etc.

Au deci perfectă dreptate cei care spun că forma fundamentală a gîndirii noastre lingvistice constă în predicaţie; dar de aici nu decurge că nu avem GN, ca formă derivată, în sens de formă secundară a unei

predicații, temporar suspendate pentru a permite o predicație nouă, a enunțului. La această treaptă, atenția emițătorului și a receptorului este centrată pe predicația enunțului ca întreg, GV fiind privit ca un constituent imediat al întregului, alături de GN.

Ceea ce este decisiv în discuția de față e acceptarea ideii că — la nivel morfosintactic — enunțul se desparte cu folos în grupuri constitutive. Ni se pare deci că s-a conturat destul de limpede ideea că subiectul trebuie separat de verb și că, ori de cîte ori considerente de alt ordin nu se opun, GV trebuie acceptat în forma exprimată în text, între altele și pentru că cercetarea pe care o întreprindem aici nu este dedicată unor amănunțite analize sintactice sau semantice, ci stabilirii rolului stilistic jucat de GV. Treptele analizei se vor conforma prin urmare acestui deziderat.

Se observă relativ ușor că determinarea elementelor constitutive ale GV nu decurge la fel de simplu ca cea a GN. Probleme se ivesc și în continuare. Simetria presupusă inițial cere ca unul dintre tipurile de GV să fie alcătuit dintr-un verb și un adverb, pentru că adverbul este — sau ar trebui să fie — față de verb ceea ce adjectivul este față de substantiv. Așa ar sta lucrurile dacă adverbul ar fi totdeauna un circumstanțial. Atunci el s-ar afla într-adevăr în simetrie sintactică perfectă cu adjectivul , care în GN este mai totdeauna atribuit. Dar, cel puțin în unele construcții, adverbul încalcă domeniul adjectivului, devenind nume predicativ. Ne referim la *e(ste) bine*, *e(ste) prietenește (să . . .)* etc. El funcționează aici ca și adjectivul care cumulează prin calitatea de atribut și pe cea de nume predicativ. Dar nu numai atît. Pe lîngă toate acestea, GV nu au termenii constitutivi la fel de solidari cu cei din grupurile nominale. Astfel, adverbul dintr-un GV propriu-zis se plasează în principiu în orice punct al enunțului, ieșind la nevoie din grup. De aceea, un enunț ca *Acolo te așteaptă, cucernic, dorul meu* (Ion Barbu, *Pentru marile Eleusinii*) ia foarte ușor formele : *Te așteaptă, cucernic dorul meu acolo* ; *Te așteaptă acolo, cucernic, dorul meu* ; *Te așteaptă, cucernic, acolo, dorul meu*, singurele interdicții fiind de a așeza pe *acolo* în interiorul GN *dorul meu* sau după *te* din *te așteaptă*, interdicții care dovedesc autonomia verbului și adverbului, dar și faptul că GV există, de vreme ce *acolo* nu este tolerat între *te* și verb. Și aici însă cu excepții, *mai*, *și*, *tot* fiind chiar obligate să se așeze în locul interzis celorlalte. Pentru exprimarea poetică, autonomia amintită este foarte importantă. Ea duce la diminuarea numărului de inversiuni și de hiperbaturi, și implicit, la dificultatea realizării lor pertinente. Ele ne surprind doar cînd încalcă o topică bine stabilită în uzul general, cum se întîmplă, de exemplu, în al dilea vers din *Despre sănătate și boale* de Anton Pann : *Și cînd mi-e sete să-mi dai apă,/ Iar nu fierea după ce-mi crăpă*, sau ca în răsturnarea locului așteptat al pronumelui în forma lui scurtă : *Iubea-și Fira fata* . . . (G. Coșbuc, *Draga mamei*), *Cadu-i lui coroana toată* (L. Blaga, *Balada fiului pierdut*), *Mai aminti-mă-va un trecător?* (id., *Cîntec pentru anul 2000*), *Pe lespezi urechea de-o pui, audu-se viermii* (id., *În preajma strămoșilor*). Modelul lor va fi fost probabil *te uită* pentru *uită-te*.

Cînd nu face însă parte din categoria celor primare și nici nu are marcă adverbială, adverbul trebuie să stea lîngă verb, iar dacă se fac inversiuni, să se ducă împreună cu verbul în locul unde este plasat acesta.

Spre deosebire de substantiv și de nume în general, verbul are tranzitivitate, însușire din care rezultă structura de suprafață a grupurilor

dominate de el. Un exemplu simplu dintr-un foarte popular poem eminescian :

> Împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă
> Au venit şi-n ţara noastră de-au cerut pămînt şi apă—
> Şi nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,
> Cum veniră, se făcură toţi o apă ş-un pămînt.
>
> *(Scrisoarea III)*

Afară de *veni*, celelalte verbe sînt tranzitive şi au completări explicite : *putea* pe *să-i mai încapă*, *încapă* pe *i*, *au cerut* pe *pămînt şi apă*, *voi* pe *ca să mă laud*, *laud* pe *mă* ş.a.m.d. Unele sînt substantivale (*pămînt* şi *apă*). Cînd sînt astfel, ele pot să nu stea lîngă verbul de care depind, de exemplu dacă am avea în al doilea vers citat formularea „Au venit de au cerut şi în ţara noastră pămînt şi apă", enunţul nu şi-ar schimba în mod substanţial înţelesul. O asemenea completare se poate afla destul de departe de verbul ei, cum este *icoana (lor)* din versurile de mai jos din *Marş funebru* de Ion Minulescu :

> Şi totuşi le păstraţi ca-ntr-un breloc de-argint
> Şi astăzi, fără voie, încrustată
> Icoana lor —

Tranzitivitatea modelează formal grupul prin izolarea unei trăsături din paradigma semantică a verbului şi prin proiectarea ei — cu ajutorul completărilor — în planul expresiei. Libertatea de aranjare a cuvintelor nu ţine însă de tranzitivitate decît cînd aceste cuvinte sînt pronume personale; *le* din ultimul citat *(le păstraţi)* trebuie să stea înainte ori imediat după verb, dar înainte de el, la un mod gramatical, iar după el, la altul, de unde şi fixarea lui riguroasă.

În aceste condiţii, se pune întrebarea dacă, pentru cercetarea de faţă, mai e util să respectăm principiul simetriei invocat la început. Într-adevăr, din ce am spus pînă aici rezultă că :

(a) verbul se consideră grup şi cînd este realmente centru, şi cînd este singur, pe cînd substantivul singur nu poate fi considerat grup ;

(b) verbul are autonomie faţă de termenii grupului, exceptînd unele pronume, pe cînd substantivul-centru nu se desparte de restul grupului decît prin tr-o figură, prin hiperbat.

Vom reţine deci numai GV utile cercetării noastre. Ne vor preocupa prin urmare cazuri ca : *Din golul toamnei vei renaşte / Iubirii mele vis fugar* (Ion Barbu, *Peisagiu retrospectiv II*), pentru regimul particular acordat de poet lui *renaşte*, cu dublu obiect gramatical diferenţiat, ca cel al verbelor *a da*, *a permite*, *a oferi* şi chiar al lui *naşte* în expresii ca *i-a născut un fiu*. Nu vom urmări însă aici elipsele şi consecinţele lor, ci într-un capitol aparte, şi nici tipurile de predicat ca atare. Vom acorda însă atenţia cuvenită tranzitivităţii în genere.

Concluzia este evident pragmatică, adică adecvată obiectului pe care-l supunem cercetării, caracterizat el însuşi printr-o preferinţă vizibilă pentru GN, căci „Lirismul — spune L. Blaga — este izvorul ce curge dintr-un substantiv" [14].

[14] *Elanul insulei*, p. 208.

Părerea sa se întîlneşte cu cea a poetului german Gottfried Benn, la care s-a oprit Alexandra Indrieş, ocupîndu-se de verb la L. Blaga. Gottfried Benn spune: „Substantive! Ele trebuie doar să-şi desfacă aripile şi mii şi mii de ani se desprind din zborul lor"[15] (Desigur, „zborul" lor trebuie produs, iar producătorul e verbul. Într-una din notele sale despre sintaxa lui V. Hlebnikov, Roman Jakobson[16] spunea în 1921: „[...] verbalitatea [probabil „predicaţia" — *n.n.*] este forma fundamentală a gîndirii noastre lingvistice. Predicatul-verb este partea cea mai importantă a frazei şi a discursului nostru în general". Dar tot el, în încheiere, observa: „adesea absenţa verbelor este o tendinţă caracteristică limbajului poetic".

GV prezintă din punct de vedere stilistic alte cerinţe decît cele strict gramaticale. Aderenţa stilistică a constituenţilor lui se judecă de data aceasta în funcţie de posibilităţile grupului de a se mişca în interiorul enunţului în care e inclus. Unul dintre indicii caracterului său unitar sau nu, omogen sau nu, mai omogen sau mai puţin omogen decît alt grup este acum mobilitatea. Cel mai omogen va fi GV care, avînd cea mai mare mobilitate, nu impune modificări sintactice enunţului. Se pot accepta, aşadar, între grupuri de acelaşi fel, unele mai mici, altele mai mari. În cercetarea de faţă, această idee este strîns legată de presupunerea că mărirea şi micşorarea grupurilor ca unităţi reprezintă un mod de organizare a enunţului poetic. Astfel, în:

Sunaţi clopote de-aramă,
Sunaţi clopote de-argint ...
Vîntul să vă-nalţe cîntul tot mai sus,
Tot mai departe —
Să vă spulbere-n albastrul mîngîierilor deşarte
Şi să vă sugrume glasul profeţiilor ce mint.
(I. Minulescu, *Clopotele*)

cele mai puternice reprezentări le dau *cîntul* ca obiect direct al lui *să vă înalţe* şi *glasul* din *să vă spulbere ... glasul*, unde verbul joacă un rol important, dar numai fiindcă are ca obiect *glasul*, cu trimitere la *cîntul* de mai înainte.

Grupurile de felul acestora trebuie fireşte să fie avute în vedere, dar alegerea lor nu se va mai putea face pe baza unui criteriu asemănător cu cel de la GN, căci el ar duce la cinci tipuri sau categorii, adică la:

verb — adverb: *pe unde nu e niciodată zi* (Şt. Aug. Doinaş, *Soarele şi scoica*);

verb — substantiv (cu rol de obiect direct sau de obiect indirect): *Şi plîngînd înfrînă calul* (M. Eminescu, *Făt-frumos din tei*);

verb — prepoziţie — substantiv (în funcţie de circumstanţial sau de obiect indirect): *Stînca stă să se prăvale / În prăpastia măreaţă* (M. Eminescu, *Floare albastră*);

verb copulă — nominal (adjectiv, substantiv, pronume, (rareori) adverb): *Al seminţiei mele cel din urmă sînt* (L. Blaga, *Ardere*); *În noaptea aceea luna părea un cap de mort* (I. Minulescu, *Nocturnă*)

şi, în sfîrşit,

[15] *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1951, ap. Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1981, p. 7.

[16] *Huit questions de poétiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 22 (volum publicat sub îngrijirea lui Tzvetan Todorov).

verb — verb: *Însă aripele-i albe lumea-a le vedea nu poate* (M. Eminescu, *Înger și demon*); *pentru că trebuia să dau lupta cu invizibilul* (Nichita Stănescu, *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere*).

Neomogenitatea lor sare în ochi. În categoria a doua, de exemplu, intră obiectul indirect, care intră însă și în următoarea dacă este prepozițional.

Cel mai interesant, dar totodată și cel mai delicat aspect al verbelor în limbajul poetic este aspectul semantic. Dacă GN dă naștere frecvent unor noi reprezentări ale obiectelor prin atribuire de însușiri inexistente înainte, verbul face același lucru cînd este ingenios combinat cu un nume, căci el stă la baza tuturor atribuirilor. Să vedem în acest sens una din strofele *Egipetului*:

Rîul sfînt ne povestește cu-ale undelor lui gure
De-a isvorului său taină, despre vremi apuse, sure,
Sufletul se-mbată-n visuri care-alunecă în zbor.
Palmii risipiți în crînguri, auriți de-a lunei rază,
Nalță zveltele lor trunchiuri. — Noaptea-i clară, luminoasă,
Undele visează spume, cerurile-nșiră nori.

E un pastel cu o mișcare liniștită: rîul povestește, sufletul (nostru) se-mbată-n visuri scăldat parcă în ele, palmierii își înalță trunchiurile zvelte ca și cum ar urmări istorisirea. Ca niște ființe adormite, undele visează — ce-ar putea visa? — spume!, cerurile înșiră nori ca și cînd i-ar țese; atmosferă de calm, produs de o povestire în care personajele își revăd într-un fel propriul lor trecut. De aceea, mai toate subiectele — gramaticale sau nu — sînt angajate la desfășurarea acțiunii. Numai noaptea, clară și luminoasă, *stă*. Ea „este" fundal al întregului tablou. Celelalte sînt scoase din starea lor știută prin verbele utilizate. Acestea le fac personaje mute în jurul Nilului. De obicei referindu-se la însuflețite, acum povestește *rîul sfînt*, dar „cu-ale undelor lui gure", căci, deși e simbol și într-un fel personaj al unei permanențe, el trebuie să rămînă *rîu*, nu „pater" al Egiptului, să nu ni se înfățișeze ca acele figuri întrupate convențional din valuri în chip de bătrîni chipeși cu bărbi frumos ondulate.

Ca povestitor al trecutului ori al unui prezent variat, cunoscut în drumul și meandrele sale, *rîul* constituie un topos banal. În versurile lui, M. Eminescu îl salvează de la banalitate, menținîndu-l intenționat între starea de rîu real și aceea de rîu personificat. În fond, la aceasta servește „cu-ale undelor lui gure".

Analiza de mai sus scoate la iveală importanța unor structuri subiacente care ne obligă să urmărim relațiile subiect-verb, verb-obiect, agent-verb dintr-o perspectivă semantică. Pe baza ei, constatăm că agentul intensifică în genere efectele acțiunii verbului. În *palmii . . . auriți de-a lunei rază*, „raza lunii" e un agent discret, iar cel din *palmii risipiți în crînguri*, unul și mai discret, dar acțiunea este încheiată.

Iată-ne deci în fața întrebării cardinale: în ce grad semantic se potrivește un verb cu subiectul lui? Răspunsul se poate da mergînd de la aceasta din urmă sau de la agent către predicate ori invers, dar cu condiția ca subiectul să fie numit, nu înfățișat de un pronume.

În condițiile poeziei și în genere ale unui enunț, este de preferat calea de la subiect, respectiv agent, către predicatele lui, pentru simplul

motiv că enunţul se desfăşoară mai des după această schemă, şi nu invers. Urmînd-o, grupăm şi verbele printr-una sau mai multe trăsături privind calităţile subiectului. Dacă luăm pe *rîu* ca punct de plecare, obţinem:

1. *Rîu* + o serie de predicate referitoare la calitatea subiectului de a parcurge un spaţiu:
   curge, *intră*, *pătrunde*, *străbate*, *parcurge*, *iese*, *trece*, *coteşte*, *şerpuieşte*, *aleargă*, *coboară*, *goneşte*, *sare*, *se strecoară* ş.a.
2. *Rîu* + o serie de predicate referitoare la calitatea subiectului de a atinge, a lovi:
   bate, *izbeşte*, *loveşte*, *plesneşte*, *răstoarnă*, *dărîmă*, *se aruncă*, *se azvîrle*, *se repede;*
   sau la calitatea de a transporta:
   cară, *duce*, *împinge*, *poartă*, *tîrăşte*, *transportă* ş.a.
3. *Rîu* + o serie de predicate privind calitatea apei:
   creşte, *se măreşte*, *scade*, *se micşorează*, *se adînceşte*, *se umflă*, *tremură*, *se linişteşte*, *se învolbură*, *clocoteşte*, *fierbe*, *se varsă*, *se revarsă*, *se înfurie*, *se rostogoleşte* ş.a.,
   sau în mod special culoarea ei:
   se turbură, *se limpezeşte*, *licăre*, *străluceşte*, *luceşte*, *oglindeşte*, *sticleşte*, *se îngălbeneşte*, *se înverzeşte*, *se înnegreşte* ş.a.
4. *Rîu* + o serie de predicate referitoare la zgomotul apei:
   clipoceşte, *murmură*, *susură*, *mugeşte*, *urlă*, *vîjîie*, *vuieşte* ş.a.

Din orice serie se poate dezvolta un enunţ care să cuprindă o trăsătură semantică din cele înşirate mai sus, chiar dacă se recurge la un verb neîntrebuinţat în mod curent cu subiectul *rîu*. *A povesti* din *Rîul sfînt ne povesteşte*... se apropie de seria a patra, unde figurează cel puţin un verb, *murmură*, utilizabil cu înţeles generic de „spune" şi pentru o fiinţă.

Cum obiectul direct este omolog subiectului, nu mai e nevoie de o demonstraţie şi pentru el. În *palmii ... nalţă zveltele lor trunchiuri*, efectul semantic al lui *înalţă* asupra obiectului său trebuie corelat cu selectarea anterioară pentru *palmii*, ca subiect, nepierzînd din vedere nici faptul că *înalţă* se construieşte frecvent cu obiect direct. Se instituie aşadar o relaţie cu direcţie dublă: subiect-verb — verb-obiect. În subiect-verb, verbul este selectat de viziunea noastră asupra subiectului. Cînd acestuia i se conferă o calitate nouă, actul are loc prin verb. Dacă V. Alecsandri a putut să spună *Cînd vîntul se scoală / Turbat şi răscoală / A mărilor val (Canţonetă napolitană)*, iar T. Arghezi, de asemenea: *Abia se scoală vîntul (În fund un ultim cer) (Oraş medieval)*, explicaţia cea mai simplă ar fi că amîndoi au „simţit" figura din limbajul popular în care se spune despre vînt că „se scoală". Dar şi aici, la un moment dat, s-a petrecut un salt, şi aici vîntul a devenit fiinţă. Într-un punct al gîndirii, fie ea şi mitologică, el a fost astfel conceput (nu are el mişcare, multă vreme inexplicabilă?). Comparaţia a dus la personificare şi, în basme, trăsături umane evidente au fost puse pe seama lui, personificat acum făţiş.

Dacă, într-un *Creion* al lui T. Arghezi, *Luna umblă printre case* e fiindcă luna are de drept, ca să spunem astfel, dublă identitate în limbajul poetic. Ea este fie astru pur şi simplu, fie astru în ipostază de fiinţă, de obicei, umană.

Orice obiect inert poate însă lua astfel aspect de ființă. În versurile următoare din *O călărire în zori* de M. Eminescu, transformarea se desfășoară într-o secvență care permite să intuim pas cu pas cum *umbra nopții* trece treptat în pasăre, în pasărea „umbra nopții" :

A nopţii gigantică umbră uşoară
Purtată de vînt
Se-ncovoie tainic, se leagănă, zboară
Din aripi bătînd.

Verbele se succedă adăugînd notă după notă transformării : *umbră* ... — *purtată* (deci pasivă) — *se-ncovoie* (reacţionează activ !), *se leagănă* (ca şi cum ar vrea să-și ia zborul !) — *zboară* — *bătînd din aripi* (e pasăre !).

La T. Arghezi, în *Icoană*, *Noaptea întinde scoarțe, plocate și covoare*, iar *Văzduhul cîntă întreg cu toți cocoșii*, subiectul fiind în ambele cazuri factorul activ în constituirea imaginii. În schimb, în *Toamna*, rolul acesta îl joacă şi obiectul direct — *cirezile* — şi circumstanţialul — *prin sînge* — : *Apusul își întoarce cirezile prin sînge*.

Esenţial este, cum se vede de altminteri, modul de trecere prin verb a unei calităţi de la un lucru la altul, a t r i b u i r e a. În *Apusul își întoarce cirezile prin sînge*, subiectul are „cirezi", de vreme ce şi le întoarce — pare-se — de la păscut. Forma pronominală a verbului conține în ea însăşi ideea de posesiune, deci pe *a avea*. Altă este problema ce sînt cirezile, sînt într-adevăr cirezi de vite? Ea se rezolvă prin aceea că ele se află „în" ori „pe" cer, căci, prezent al indicativului, el înfățișează acțiunea sub latura ei permanentă, ca şi cînd apusul ar face-o în fiecare seară. Or, apusul nefiind păstor pămîntean, ele nu pot fi decît „cirezi de nori", întoarse acasă printr-un amurg roșu, de culoarea sîngelui, *prin sînge*. Ansamblul relaţiilor din acest vers duce la identificarea *apusului* cu un păstor, dar evident cheia transformării stă în *cirezi*.

Întregul proces de atribuire poetică, oricît ar fi de complex, prezintă şi caracteristica de a neutraliza persoana a II-a, exprimată însă, fie prin pronume, fie prin verb, fie în ambele feluri.

Dacă analizăm un enunț ca : *Te-ai dus spre a sîinge o stea radioasă?* (M. Eminescu, *Mortua est*), constatăm că „eu" (în speță, poetul) confer persoanei a II-a o calitate. Tot astfel în „... *sînte firi vizionare, / Ce făceați valul să cînte, ce puneați steaua să zboare, / Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi* (id., *Epigonii*), persoanei a II-a i se acordă prin același mecanism dreptul de a face „valul să cînte", „steaua să zboare" etc. Cauza nu stă în imperfect, dovadă :

Daţi-mi un trup
Voi munţilor,
daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia în plin !
Pămîntule larg, fii trunchiul meu etc.,
(L. Blaga, *Dați-mi un trup voi munților*)

sau :

Într-o zi, cînd vei pleca din humă, ca nu știu ce plantă sinucigașă
cînd vei ieşi din pămîntul proprietar care urcă în tine victorios şi umil
prin vinele tale, în plămînii tăi, în sărutul şi în ochii tăi,
atunci vei fi probabil nevasta mea.

(Geo Dumitrescu, *Scrisoare nouă*)

„Tu" nu privește însă în mod necesar pe lector. Lectorul este „eu", un „eu" identificat, potrivit regulilor oricărei poetici, cu poetul, un „eu" care devine „el" numai în actul regăsirii critice, al obiectivării, cînd lectorul spune, de exemplu: „M. Eminescu («el») arată că firile vizionare de altădată făceau valul să cînte ... etc.", ori că „Lucian Blaga («el») roagă munții să-i dea alt trup ... etc". Prin urmare, „dialogul" poetic are loc mai degrabă între poet și altcineva decît între el și lector, iar cînd acesta din urmă este direct vizat, adresarea către el trebuie să ia un aspect explicit, ca în:

Și-ți mai trimit aleanuri literare,
Cuvinte-n manuscris și de tipar,
Fără să vreau, fragilă cititoare
A stihurilor mele bărbătești,
Să știu, trecînd prin timp călare,
Nici cine sînt, nici cine ești.
(T. Arghezi, *Din drum*)

Evident, nu are importanță dacă *fragila cititoare* poate fi identificată. În alte cazuri, lectorul trebuie făcut să înțeleagă printr-o insistentă atragere în dialog că *de te fabula narratur*, cum face I. Minulescu în *Romanța noului venit*:

Străinule ce bați la poartă,
De unde vii
Și cine ești?

După care, replica:

De unde vin?
De unde pot veni!..

continuată prin:

Priviți ...
Sandalele-mi sînt rupte,
Iar toga ce mi-o dete Apollo
În noaptea cînd pornii spre voi,
Abia-și mai flutură albastrul
De-a lungul umerilor goi.

și apoi prin invitația neocolită:

Deschideți poarta dar,
Și-n cale
Ieșiți-mi toți cu foi de laur
[. . .]
Veniți! ...
Veniți să vă aprind în suflet
Lumina stinselor făclii etc.

ca și în:

De-acum vă sînt ghid.
Voi să pășiți atent,
Ocol să dați cu grijă intrării năruite:
muzeul meu de zîmbete-împietrite
e împlinirea vremii într-un etern prezent.
(Mihai Cantuniari, *Muzeul meu*).

Față de ceea ce se întîmplă în dialogul obișnuit și în adresări ca cele de mai sus, alcătuite pe același model, „tu" își asumă în limbajul poetic încă o funcție, aceea de indicator al personificărilor de poartă deschisă spre alte lumi, căci el se poate referi la orice.

A t r i b u i n d sensul ei obiectivului invocat, formei verbale îi ajunge un singur indice al adresării, vocativul sau o interjecție, și obiectul devine partener al dialogului. Exemple se găsesc cu duiumul. Cele care urmează, mai mult ori mai puțin întîmplătoare, trebuie privite numai ca ilustrări ale unei tehnici pe cît de simple, pe atît de vechi, probabil la fel de vechi ca și poezia. Iată cîteva, alese din domeniul conversației cu fenomene cosmice ori al simplei lor invocări:

O! Soare, vecinic călător!
De mult n-ai fost în a mea țară
Cu-al tău sărut fermecător
S-o faci a crede-n primăvară.
(V. Alecsandri, *Soare de iarnă*)

Simplu exercițiu pentru un pastel de iarnă!
Mai susținută e „conversația":

La ce folos că-mi strălucești, tu, soare,
C-ai pus grădina noastră-n sărbătoare,
Că pardosești pămîntul cu covoare,
Ștergare și peșchire și plocate,
Și-așterni cărările nemaiumblate,
Că umpli casa de lumină albă,
Că ne atîrni de ramuri salbă după salbă,
Un cîrlionț de aur, un cîrcel
Cînd o beteală, un inel ori un cercel
Pe pomii unși în vîrfuri-nante
Cu miruri și ulei de diamante.
(T. Arghezi, *În deșert*)

O simplă invocare în:

Cine vîntură de pe muncel
atîta lumină peste el?

Ca lacrimi — mugurii l-au podidit.
Soare, soare, de ce l-ai trezit?
(L. Blaga, *Trezire*)

Din nou, dialog posibil:

Tu, care ești perdută în neagra vecinicie,
Stea dulce și iubită a sufletului meu.
(V. Alecsandri, *Steluța*)

Vino-mi tot tu în fereastră, stea-n fundul lumii vie
Ce mă cunoști aproape cu geamul de tărie,
Cea stinsă cea din urmă și-aprinsă cea dintîi.
Coboară-te la mine, și pînă-n zori rămîi.
(T. Arghezi, *Vino-mi tot tu ...*)

Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci
Şi gîndirilor dînd viaţă, suferinţele întuneci;

etc.
(M. Eminescu, *Scrisoarea I*)

... Brumă fugară,
Străbate curbele poteci
Întortocheate şi coboară
În toamna vînturilor reci.

(I. Barbu, *Peisagiu*).

Capăt al osiei lumii!
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei
Clare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister.

(I. Barbu, *Ritmuri pentru nunţile necesare*)

Ne-am referit numai la o modalitate. Dacă am fi luat în discuţie şi adresarea printr-un personaj, ca cea rostită de Cătălina în *Luceafărul*, am fi descoperit şi alte căi.

Din punctul de vedere al adresării care personifică, nu există nici o restricţie. Se trece oricînd de la elemente ale cosmosului la tot ce ne înconjoară pe pămînt, la codri, la ape, la munţi, la ţară, la sentimente, la jivine, la personaje şi chiar la fiinţe ori reprezentări mitologice.

În *Vraja*, V. Voiculescu vorbeşte cu propria sa carne, simbol evident al senzualului în conflict cu sufletul rătăcitor în visuri:

Fugarul suflet se-ntoarce acasă.
Carne, primeşte-ţi lunatecul domn,
Fii slugă vicleană, suavă mireasă
Şi varsă-te rece, rece urcior de răcoare,
Spală-i tot praful de vis pe picioare,
Şterge-l cu-a pletelor turbure floare,
Prinde-l cu braţe de dulce dojană,
Deschide-i adîncu-ţi de albă capcană.

Ea nu este însă singurul mod prin care sensurile fundamentale verbale „a avea", „a fi", „a face" se instalează cu nuanţele lor într-un lucru şi-l transformă în altceva. Prin diverse verbe în care se cuprind latent cele trei valori, poetul dă oricărui subiect, inclusiv lui însuşi cînd are acest rol, forme şi substanţe noi în lumile posibile ale poeziei, nemaiapelînd la comparaţii explicite, căci ele sînt incluse adesea în acele verbe şi le pot suplini ori de cîte ori contextul este alcătuit luîndu-le în seamă.

Demonstraţia se poate face pe multe cazuri, în principiu, pe toate. Ne rezumăm însă la cîteva. În *Lăsa-ţi lumea* ... ne reţin atenţia în acest sens două catrene, cele în care M. Eminescu sugerează participarea lacului la idila din codru:

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate;
El aprins de-a ei lumină
Simte-a lui singurătate.

Tremurînd cu unde-n spume,
Între trestie le farmă
Și visînd o-ntreagă lume
Tot nu poate să adoarmă.

Transferul care se petrece în aceste două strofe prezintă o mare asemănare cu trecerea, discutată ceva mai înainte, a „umbrei nopții" în pasăre, căci și aici *lacul* începe prin a fi o simplă existență obiectivă inertă în natură *(Iată lacul)* și termină ca o prezență cu suflet *(El aprins ...) Simte ...*, apoi : *tremurînd* își *farmă* între trestii undele în spume, *(Și visînd ...) Tot nu poate să adoarmă.* Așadar, întîi „este", „fiind", luna îl străbate. El „o simte", deci „face" o primă acțiune intimă, după aceea, altele, ca și cum „ar fi avut" în el un adormit sentiment de singurătate, trezit acum la lumina lunii. Spunînd „ca și cum", am adoptat formula comparației, căci fără comparație nu s-ar fi ajuns la ultimele versuri din a doua strofă, deci nici la transformarea amintită.

Cazul următor este de alt tip. În el apare și o comparație explicită, iar ea nu se referă la partea în care subiectului i s-a și dat formă nouă, ci o împlinește numai :

Ținînd soarele în mînă,
un oltean — pe jumătate
om aievea,-n rest fîntînă
cu o cumpănă în spate —
dimineața da năvală
cu un chiot în cetate.
(L. Blaga, *București, 1919*)

E, evident, o impresie poetizată a lui L. Blaga, din vremea cînd, în București, vînzători ambulanți olteni, cu cobilița în spate și două coșuri de nuiele de capetele ei, își strigau în zori marfa pe străzi. A face dintr-un vînzător ambulant oltean un fel de zeu vestitor al dimineții bucureștene *(Ținînd soarele în mînă)* înseamnă și a spune, firește, că olteanul „avea" soarele în mînă și deci el „este" sau „poate fi", prin aceasta, *pe jumătate om aievea,-n rest fîntînă cu o cumpănă în spate.* Comparația cu o ființă aparte este, credem, clară.

Mai greu se vede ca în versurile următoare din alt poem cu temă urbană al aceluiași poet :

Sec și sterp, oricum ar fi, își are
și orașul rodnicia lui.
Din semințe ce-au căzut pe piatră
în piețe au crescut statui.
(Cetate în noapte)

Lăsînd deoparte ce-ar putea însemna ultimele două versuri și în ce măsură sînt ironice, nu e nici o îndoială că poetul compară prin ele, fără s-o spună, orașul cu satul, „rodnicia" celui dintîi cu a celui de al doilea.

Cu aceeași dezinvoltură, un poet transformă orice „el" în „eu", fiindu-i de-ajuns un simplu „sînt" exprimat sau numai sugerat. *Am fost un pom zăbavnic ... tîrziu am răsărit,* spune V. Voiculescu în *Pîrgă,*

după care, firesc, are dreptul să continue zicînd *Mi-s crengile sucite și cresc pipernicit* etc.

Fără *sînt*, în *Romanța soarelui*, I. Minulescu proclamă:

> Răsar,
> Mă-nalț,
> Cobor,
> Și-apoi dispar,
> Și-apusul meu e totuși răsărit,

substituindu-se soarelui și, odată ce a făcut-o, nu mai are motive să nu continue: *Dau fluviilor grații de reptile*, / *Dau mărilor priviri fosforescente*// [...], *Dau fructe noi smochinilor uscați* // [...] Azvîrl sămînță nouă în vechile tipare / *Și-ascult* Perpetuarea *cum fredonează-n haos*!...

Verbul transmite deci subiectului unul sau mai multe din înțelesurile lui; *răsar*, de exemplu, poate însemna „apar pe neașteptate, mă ivesc", „încolțesc ca o plantă", „apar, mă ivesc ca un astru". Ca să descoperim care din ele figurează în text cînd subiectul însuși nu ne-o dezvăluie prin prezența lui, trebuie să cercetăm circumstanțele exprimate ori numai reperabile.

În *Romanța soarelui*, ele apar indirect, dar limpede în titlu, care ne spune că va fi vorba despre soare. *Răsar*, / *Mă-nalț*... etc. sînt de aceea tot una cu: „(eu) răsar (căci sînt soare)", „(eu) mă-nalț (căci sînt soarele)".

Împrejurarea care condiționează un anumit fel de a ne imagina subiectul este cîteodată minoră. Imaginea valurilor introdusă de V. Voiculescu în *grîne*, în următoarele două versuri din *Mormîntul stegarului*, ține atît de *tălăzuiesc*, dar, fără circumstanțial *(acolo-n cîmpuri)*, ea s-ar realiza cu oarecare dificultate:

> Acolo-n cîmpuri, unde-atîți viteji căzură,
> Tălăzuiesc azi grîne și morții dorm, sărmanii...

În principiu fără putere de a trece asupra unui obiect direct, verbul intranzitiv este cîteodată gîndit în segmente semantice în așa fel încît unul din ele să se asocieze cu „face să ...", ceea ce permite apariția obiectului direct, cerut sau „provocat", dacă putem spune astfel, de *face*. Demonstrația o vom ilustra cu un caz extrem în care se exprimă nu numai un obiect pentru un (fost) intranzitiv, ci și un subiect, absent, chiar interzis teoretic, la același verb. E *ninge* din *ning pescărușii fulgi* (I. Pillat, *Mare sudică*). Sub ingenuitatea acestei propoziții se ascunde o mică revoluție gramaticală și semantică. *Ninge*, căruia îi sînt interzise subiectul și obiectul direct, le are acum pe amîndouă, iar cititorul le acceptă și le înțelege. El este sprijinit de alte cîteva încălcări ale regulii, de formulări ca *anii i-au nins părul* sau *părul îi este nins de vremi*, figuri modeste, dar cu tendința de a deveni convenții retorice în care știm că *părul nins* înseamnă „părul albit ori încărunțit", iar *vremea l-a nins* înseamnă „vremea a făcut să (i se) albească (părul)".

În structura de adîncime din *pescărușii ning fulgi*, o gramatică riguroasă ar descoperi în locul lui *ning* un „fac să ningă" și ar transpune enunțul în „pescărușii fac să ningă", „pescărușii fac să cadă fulgi sau îi lasă să cadă ca o ninsoare". Dacă rămîne credincioasă principiilor ei, gramatica despre care vorbim poate numai să observe că, din cînd în cînd,

ninge are obiect direct și subiect ca orice alt verb, pe de o parte pentru că fenomenul are loc în uzul comun, cînd *ninge* nu este figurat, pe de alta, pentru că v a l o a r e a particulară a verbului în discuție într-o situație ca cea mai sus prezentată rezultă din rafinarea unei libertăți marginale, aceea de a putea spune că *vremea a nins pe cineva*. Desigur, se va fi și observat că *ninge* este vizat în aceste construcții printr-unul din efectele lui, prin „albire". De aceea, în *Luna ninge chiparoșii* (T. Arghezi, *Cetate medievală)*, *ninge* = „albește luminînd".

Orice intranzitiv suportă în mod virtual asemenea transformări. Ele se produc mult mai ușor cînd operația se efectuează numai cu obiectul direct, ca cea petrecută cu *tremurînd* în ultima strofă a poemului *De voi muri* de I. Pillat :

Ce n-am ajuns cu mii de versuri — iată
O împlinește din belșug o creangă
Întinsă, tremurîndu-și umbra peste
Odihna turmelor, ce vor să vie.

Sau, cu același verb, în *Duminecă* de Zaharia Stancu:

Bănui că mi-e chipul întristat,
Tremuri în lumină gene lungi,
Apoi taci și cerci cu mîinile s-alungi
Soarele bogat ce ne-a-mbrăcat.

El se transpune în amîndouă cazurile în „a face să . . .", deci „o creangă întinsă făcînd ca umbra ei să tremure" și „faci ca genele (tale) lungi să tremure . . . ".

Dar obiectul direct angajează și înțelesul unui tranzitiv într-o direcție sau alta, după cum acel obiect convine sau nu. În *Făgăduinți din flacări*, L. Blaga spune : *Privighitori îneacă pădurile / în argint de glas*, concentrînd aici o întreagă istorie derivativă. Ea are în centru pe *îneca*.

De obicei, *îneca* arată că o persoană (umană) bagă ceva, cel mai adesea o ființă, în apă sau în alt lichid ca s-o omoare. În versurile lui L. Blaga însă :

persoana a devenit *privighitori*,
obiectul care suferă înecarea a devenit *pădurile*,
„lichidul" a devenit *argint de glas*, iar
scopul nu mai este uciderea.

Mai poate însemna în aceste condiții verbul ceea ce se știe? Cînd socotim că un verb dintr-un enunț nu mai corespunde cu semnificația lui cunoscută, îi căutăm alta printre sinonimele posibile, reconstruind mesajul, să zicem în forma „privighetorile u m p l u sau i n u n d ă pădurile în argint de glas". Căutînd o sinonimie, am întors enunțul, i-am dat fără să vrem alt centru de interes, pentru că am îndreptat de fapt atenția spre *argint de glas*, pe care, tacit, l-am echivalat cu „glas de argint" sau „cîntec de argint" (al privighetorilor). Or, cîntecul are în poezie și calitățile apei și luminii : *Cîntecul tău* — spune T. Arghezi în *Morgenstimmung* — *a umplut clădirea toată, / Sertarele, cutiile, covoarele / Ca o lavandă sonoră*. De ce n-ar umple și pădurile un *argint de glas*? *Un cîntec încăpător*, capabil să cuprindă precum *foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare*;

Ori lauda grădinii de îngeri, pretinde și I. Barbu în *Timbru*. Cîntecul imaginat de el se mișcă în alt cîmp decît cel din *Morgenstimmung*, căci ar trebui să fie ca *foșnirea mătăsoasă a mărilor* ..., nu să umple el lumea, ci să se umple de o parte a ei. Și la L. Blaga, el se „revarsă", dar drept urmare înglobează pădurile, avînd o notație suplimentară, cromatică, pentru că pădurile sînt incluse în *argint (de glas)*. Culoarea argintului este cerută nu numai de lumină, mereu prezentă în poezia lui L. Blaga, ci de faptul că în *Făgăduinți din flacări*, *argint de glas* stă în opoziție cu *amurguri adînci* și cu *fîntîni negre de păcură*. *Argint de glas* ar fi deci sinestezia lumină-sunet / vedere-auz. Alunecăm inevitabil spre o figură cam banalizată, „a îneca în lumină sau în sunet", după ce M. Eminescu a spus în *Călin*: *După pînza de păinjăn doarme fata de-mpărat*; / *Înecată de lumină e întinsă în crivat*, din care nu este însă exclus să se fi ivit formula complexă sinestezică a lui L. Blaga în poemul citat. *Îneca* la el este în fond o metonimie. Cea mai apropiată glosare poetică duce la „se varsă" ori „se revarsă" cu atîta intensitate, încît copleșește pădurile, le „include" în *argint de glas*. *Îneacă* este efect, „varsă" ori „revarsă" e cauză.

Am luat în discuție situația unui tranzitiv nu atît spre a-l glosa, cît spre a ilustra prin el un aspect al problemei. Un tranzitiv poate, cum se știe, să treacă în categoria intranzitivelor. Drept urmare, el ar trebui să nu mai accepte un obiect direct. În realitate însă, unele tranzitive își suspendă obiectul direct numai într-un enunț sau în altul, ca, bunăoară, *acordează*, însemnînd „acordă, oferă", din *Misterele nopții*, o poezie de tinerețe a lui M. Eminescu, în care citim: *Unui lumea i-acordează*, / *Iar pe altul îl botează* / *Cu a lui rouă de plînsori*.

Din această cauză, în combinările în care verbul figurează explicit, analiza devine mai pretențioasă. Astfel, într-un enunț ca *Fierb muzici mari de sfere în magicele scule* (V. Voiculescu, *CCXIX*), relația sintactică foarte limpede nu permite totuși stabilirea simbolului din obiectul direct (*muzici mari de sfere*), subiectul fiind „eu": *Să aflu elixirul rîvnitei nemuriri* ... / *Fierb muzici mari de sfere în magicele scule*. Numai repoziționînd unitățile permutabile (1. *fierb*, 2. *muzici mari de sfere*, 3. *în magicele scule*) și obținînd cinci variante posibile, numai atunci se creează cadrul propice unei interpretări.

Metoda permutării este o consecință a adoptării conceptului de grup nominal, respectiv, verbal. Despărțirea enunțului în subunități este implicată în metodă, singura condiție fiind respectarea semnificației globale a întregului. Cînd o subunitate, exceptînd predicatul, are mai mulți termeni legați între ei prin conjuncții, în special prin *și*, acea subunitate se poate ușor muta. Astfel, în *Lichene și buhe și viespi îl cuprind* (L. Blaga, *Cîntecul bradului*) sînt trei subunități sintactice: un subiect multiplu (*lichene și buhe și viespi*), un predicat (*cuprind*), un obiect direct (*îl*). Subiectul multiplu poate fi s p a r t prin introducerea GV în diverse puncte: *Lichene îl cuprind, și buhe și viespi*; *Lichene și buhe îl cuprind, și viespi*.

Asemenea repoziționări au totdeauna efecte semantice secundare, nuanțînd ideea prin reliefarea unei părți sau a alteia din enunț. Formulările construite de noi pornind de la cea a lui L. Blaga schimbă ponderea stilistică a cuvintelor, valorificînd o dată mai puternic pe *și buhe și viespi* a doua oară pe *și viespi*. O conotație discretă se ivește și într-una, și în cealaltă. Poetul nu avea nevoie de ea în versul lui, dar aceasta este altă problemă. Conotația produsă în modul arătat este poate necesară în alte enunțuri. I-am putea spune *conotație pozițională*. Ea coincide în mare cu ceea ce

poetica tradițională numește *poziția forte*. Noutatea constă din afirmația că în orice poziție forte (în vers sau în general în enunț) o conotație este obligatoriu implicată.

Cadrul general schițat aici este suficient de primitor ca să admită în el orice enunț poetic. Singura condiție este respectarea treptei de analiză. Dacă subunitățile sînt corect determinate, nu mai e nevoie de o împărțire a lor în continuare, fiindcă la nivelul următor s-ar pierde posibilitatea permutării. *Muzici mari de sfere*, de exemplu, rezultă din suprapunerea a două GN, *muzici mari* și (muzici) *de sfere*; fiecare din ele se subîmparte, la rîndul său, în *muzici* și *mari*, în (muzici) *de* și *sfere*, iar dacă împingem analiza și mai departe, în *muzic+i* (desinență de plural), *mar+i* etc. Neavînd dimensiuni date, subunitățile proliferează adesea chiar înlăuntrul lor, extinzîndu-se concentric fără să-și modifice însă funcția.

Pe schema unui enunț relativ simplu: un circumstanțial — un subiect — un predicat — unul sau mai multe circumstanțiale, deci într-o structură simetrică, subunitatea subiect a fost dezvoltată de M. Eminescu într-un fragment din *Luceafărul* în nu mai puțin de nouă versuri. Nucleul enunțului este „În vremea asta Cătălin ... se furișează pînditor privind la Cătălina", iar în poem avem:

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pînditor
Privind la Cătălina.

De ce a extins poetul atît de mult subunitatea subiectului aflăm nu din aceste versuri, ci din compararea portretului lui Cătălin de aici cu locurile în care este înfățișat Luceafărul. Acolo nu se întîlnesc niciodată atîtea amănunte puse dintr-o dată să caracterizeze pe Luceafăr ca subiect al unei acțiuni sau al alteia. E vorba deci de a diferenția personajele chiar prin modul concret de prezentare a lor. Cătălin este fixat prin amănuntele din text o singură dată, în fragmentul citat. Luceafărului i se definește personalitatea treptat, în tot poemul. Antinomia spirituală Luceafăr-Cătălin se manifestă așadar în însăși organizarea sintactică a contextelor prin care luăm cunoștință de unul și de celălalt.

Extensiunea unei subunități se poate datora și unor impresii cumulate în jurul unui termen care trebuie, după părerea poetului, să formeze imagine. Acesta este cazul pentru *țărm înalt și drept* în *Romanța corbului*

de Ion Minulescu, într-un enunţ al cărui nucleu arată astfel: *Pe ţărmu-nalt şi drept . . . / Un corb a poposit spre seară*, iar în poem se dezvoltă în:

Pe ţărmu-nalt şi drept —
Hotarul de unde începe necuprinsul
Imperiu-al apelor albastre
Cu-atîtea felurimi de pete —
Al apelor ce dimineaţa sînt verzi,
Iar seara violete;
Un corb a poposit spre seară.

Mai simplă este dezvoltarea unui segment prin înşiruire de subunităţi de acelaşi fel, cum sînt cele din versurile 3, 4, 5 şi 6 din pasajul următor:

Că şi eu trimite-voi
Ce-i mai mîndru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul şi cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprîncenele.
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Enumerarea de după versul al doilea se poate întrerupe sintactic la orice pauză, dar nu şi semantic sau prozodic, după cum, tot sintactic, ordinea enumerării nu este în mod necesar cea dată de poet, dar, din cauze care se găsesc în partea anterioară a poemului, ea este perfect justificată semantic. Oastea, codrul, coiful, ochii sînt aşezate pe o scară a mîndriei, nu fără oarecare afectată modestie a fiului de domn cînd scrie după victorie iubitei sale.

Repoziţionările propuse de noi mai înainte au caracter experimental, dovedind că libertatea de aşezare a cuvintelor în limba română se aplică şi în capacitatea de a muta grupurile şi subunităţile funcţionale ca atare dintr-un loc în altul, desigur, şi datorită faptului că verbul are calităţile arătate. Nuanţele semantice ivite în urma punerii în practică a acestor posibilităţi formează o categorie de conotaţii alături de altele realizate cu alte mijloace.

Structurarea enunţului poetic urmăreşte adesea simetria, nu numai din cauza prozodiei, ci şi din motive sintactice, intenţionat utilizate în acest scop, ca în *Smulge munţilor durerea, brazilor destinul spune* (M. Eminescu, *Epigonii*), unde construcţia din primul emistih se reflectă ca în oglindă în al doilea, adică:

Smulge | munţilor | durerea,
| brazilor | destinul spune,

cu *munţilor* şi *brazilor* formînd centrul de răsfrîngere. În mod similar este construit şi versul din *Scrisoarea I*:

Fericească-l | scriitorii, |
| toată lumea | recunoască-l,

ca şi:

Mereu va creşte | umbra-i, |
| eu | voi dormi mereu.
(id., *O mamă . . .*)

În versul citat din *Scrisoarea I*, verbele au cuprins cele două subiecte la mijloc, în cel din *O, mamă . . .*, adverbul *mereu* deschide şi tot el închide o structură identică, *mereu* părînd a fi coloanele ei de sprijin. Plasat atît la început cît şi la sfîrşit, el se află în poziţia forte, deci valorificat astfel pentru a exprima ideea de permanenţă din predicatele *va creşte* şi *voi dormi* pe care le-a îmbrăţişat.

Dimpotrivă, în versurile :

Cînd faţa mea se pleacă | -n jos |
| În sus | rămîi cu faţa
(M. Eminescu, *Luceafărul*)

centrul oglindirii este locuţiunea adverbială *(în jos, în sus)* şi, evident, nu din întîmplare sînt amîndouă în poziţie forte, una la sfîrşit de vers, cealaltă la început.

Acelaşi mod de reflectare avem şi în interiorul unei singure subunităţi în care nu figurează un verb, ca în versul al doilea din perechea :

(Cînd prin această lume să trecem ne e scris)
Ca visul unei |umbre|
şi |umbra| unui vis.
(id., *Despărţire*)

sau ca în :

Femeie între |stele|
şi |stea |între femei.
(id., *Din valurile vremii*)

Chiar versurile *Unde soarele pătrunde / Printre ramuri a ei unde* (id., *Freamăt de codru*), deşi primul *unde* nu are legătură de înţeles cu al doilea, sînt totuşi simetric elaborate. Cu *Şi dacă . . .*, procedeul s-a aplicat la toate cele trei strofe ale acestei poezii, fiecare avînd ca miez sintactic şi semantic versul al treilea : *E ca în minte să te am / . . . / E ca durerea mea s-o-mpac / . . . / E ca aminte să-mi aduc.* Întregul poem *Dintre sute de catarge* e oglindire foarte rafinată a primelor două strofe în următoarele două şi a refrenului care urmează aceeaşi linie : *Vînturile, valurile / Valurile, vînturile.*

GV se poate aşadar prezenta sub două forme principale, una stabilită prin aplicarea concomitentă asupra unei secvenţe care conţine un verb atît a criteriului relaţie, cît şi a criteriului rezistenţă la dislocări, cealaltă numai prin criteriul relaţiilor verbului cu celelalte elemente din enunţ. Prin metoda primă, care este foarte restrictivă pentru limba română, se obţin grupuri cu întindere mică. Prin cealaltă metodă, se obţin GV extinse. Am ales formula GV cu întindere mică şi pentru că am admis tacit ideea că predicaţia joacă rolul arătat în organizarea enunţului. Autonomia verbului, pusă în felul acesta în evidenţă, permite urmărirea cu mai multă uşurinţă a structurii enunţului.

Singurul GV în sens restrîns este cel format dintr-un verb şi un pronume personal scurt, deci : *mă, te, (î)l, o, ne* etc. *văd, aud* etc. ; *(î)mi, (î)ţi, (î)i, (î)şi, ne* etc. *văd, aud, spun* etc., pentru că numai în asemenea combinaţii verbul este solidar cu obiectul său direct ori cu cel indirect, neputînd fi despărţit de ele decît printr-un număr strict limitat de adverbe primare. Orice altă completare, inclusiv cea cu pronumele personal

lung *(pe mine, mie, pe tine, ţie, pe sine, lui, ei, pe el, ei* etc.), se plasează uşor la distanţe mai mici ori mai mari de verbul de care depind. Aceasta este cauza profundă a lipsei de simetrie cu GN, dar şi a varietăţii de organizare a enunţului. Şi tot ei i se datorează constituirea de subunităţi cu mare mobilitate. Un verb cu alt regim, de exemplu cu obligaţia de a rămîne lîngă obiectul ori circumstanţialul său, ar da cu totul altă înfăţişare enunţului poetic în limba română. Rarele surprize în această direcţie provin, cum am văzut, din schimbarea unor formule fixe, ca cea din Anton Pann sau ca cea similară din ultimul vers al secvenţei următoare din *Romanţa inimii* de I. Minulescu :

Inimă — ciutură goală,
Cine te spoi cu smoală
Şi te-ascunse în ogradă,
Nimeni să nu te mai vadă
Ca să-ţi mai cerşească apă
Cînd de sete gura-i crapă ?

sau ca cea din *Cînta de căscau păsările la el gurile* (V. Voiculescu, *Ionică)*, sau, în sfîrşit, din răsturnarea mai mult ori mai puţin accidentală a pronumelui personal scurt.

IV. CONCENTRAREA EXPRESIEI

Părerea că în poezie exprimarea este din principiu concentrată reprezintă astăzi un loc comun, fiind unanim acceptată şi relativ bine cunoscută. Mai puţin bine cunoscute sînt laturile concrete, împrejurările şi condiţiile particulare ale concentrării[1]. Despre ele va fi vorba în continuare. Le vom cerceta prin f o r m a e x p r e s i e i, apelînd la forma conţinutului numai cînd vom considera că lucrul acesta este într-adevăr util.

Între forma luată de conţinut şi manifestarea ei în primul rînd sintactică există concordanţe, dar nu se văd dintr-odată şi de la sine. De aceea, poezia gravă, spre deosebire de cea ocazională şi de cea cu caracter festiv, nu se mulţumeşte cu o singură lectură, ci pretinde reluări, are nevoie de analiza şi asocierea fiecărui fragment cu cel dinainte şi cu cel următor, de aprofundarea înţelesurilor lor în ţesătura complexă a întregului. Concentrarea din GN poate să treacă adesea neobservată, datorită unei înclinaţii fireşti a cititorului de a lua grupul în semnificaţia lui cea mai evidentă. Foarte indicat pentru exemplificarea acestui fapt ni s-a părut un GN din *Înger şi demon*: *ochii ei cei mari, albaştri, de blîndeţe dulci şi moi*. Primele două adjective nu au nimic deosebit în ele, şi dacă *albaştri* nu ar fi fost valorificat prin izolare, nici nu ar fi atras probabil atenţia. În schimb, celelalte două — *dulci şi moi* — trebuie cercetate mai îndeaproape, fiindcă ele nu caracterizează ochii, ci privirea, ca şi *dulci* din expresia familiară *a face ochi dulci cuiva*. Pentru *moi* nu există în genere contexte în care el să apară pur şi simplu ca epitet pentru *ochi*. Asocierea din GN citat nu s-ar fi putut face dacă sensul de „privire" al substantivului în discuţie nu ar fi fost evocat prin *de blîndeţe*, anume aşezat înainte de *dulci şi moi*. Se asigură astfel, în partea finală a grupului, deplasarea de la sensul de „organ al văzului" la cel de „privire", care este implicat în substantivul-centru.

Un GN concentrează aşadar exprimarea cînd termenii lui permit mai mult decît o referire, căci atunci el include o cantitate de informaţie mai mare decît dacă ar avea specificări. În GN amintit, o formulare neconcentrată ar fi avut nevoie de indicaţia „cu priviri" şi ar fi putut arăta în partea finală sau: „cu priviri dulci şi moi de blîndeţe", sau: „cu priviri de blîndeţe dulci şi moi".

[1] O cercetare din acest punct de vedere a trei poeme de Emily Dickinson şi a unui pasaj dintr-o lucrare de critică a lui D. A. Lawrence a întreprins Samule R. Levin în *Analiza comprimării în poezie*, vezi *Poetica americană*, p. 114 ş.u. Autorul se bizuie pe conceptul de suprimare stabilit de Katz şi Postal. El arată că a ales termenul de „comprimare" din mai mulţi posibili, între care figurează şi „concentrare", „condensare", „pentru a caracteriza reacţiile noastre intuitive la aceste poeme (şi la cele similare)"; loc. cit., p.132.

Cînd urmărim şi alte aspecte ale înţelesului, observăm că între substantivul-centru de GN şi diferitele lui determinări, pe de o parte, şi concentrarea expresiei, pe de alta, se stabileşte o anumită relaţie. Cînd substantivul-centru este determinat de cuvinte din sfera lui de înţeles sau, altfel spus, din cîmpul lui semantic, concentrarea este slabă, şi invers. De aceea, într-un grup ca *năbușite și tainice șoapte* (Duiliu Zamfirescu, *Levante și Calavryta*), adjectivele, făcînd parte din paradigma semantică a lui *șoaptă*, fără a fi cu totul de prisos, adaugă detalii uşor previzibile.

Din punct de vedere teoretic, un determinativ este apropiat de substantivul său şi cînd corespunde unor categorii de înţeles similare lui, cu caracter universal, cum sînt, *însuflețit (animat)* şi *neînsuflețit (inanimat)*. Animatul poate fi „uman" sau „nonuman"; „umanul", la rîndul lui, suportă, ca şi „nonumanul", subcategorizări ş.a.m.d. Valabilă într-o viziune inevitabil schematizată a modalităţilor de exprimare în genere, această segmentare semantică în trepte este incomodă pentru limbajul poetic, impunîndu-i un drum prea lung de analiză, căci determinările poetice se caracterizează tocmai prin răsturnarea inedită a raporturilor obişnuite dintre lucruri. Scos din ansamblul său contextual, un GN ca *această albastră și unică oră* pare aberant, dar ţinînd seama că el face parte dintr-o *Marină* (D. Anghel), *o oră albastră* devine plauzibilă. Gradul de previzibilitate nu se stabileşte comparînd un fragment dintr-un poem cu ceea ce considerăm noi înşine că este firesc, ci printr-o dublă raportare, întemeiată pe luarea în consideraţie a „firescului" din limbajul poetic, a „firescului" din limbajul curent şi pe întrebarea, obligatorie, de ce nu coincid, dar mai ales de ce nu pot şi nu trebuie să coincidă. Nu este suficient să spunem, de exemplu, că un *istovit și trist izvor* arată starea sufletească a lui Eminescu în momentul cînd a compus poemul *Te duci...*, unde apare GN citat, nici că prin *istovit și trist* se arată că natura p a r t i c i p ă la suferinţa poetului, nu numai pentru că nu intră în firea lucrurilor ca natura, strict obiectiv vorbind, să fie părtaşă la umoarea poetului, ci şi pentru că, analizînd mai riguros cele două afirmaţii, constatăm că ele presupun o convenţie tacită. Poetul afirmă că izvorul este istovit şi trist, iar noi deducem că, în realitate, nu despre izvor este vorba, căci el nu are stări sufleteşti decît dacă a fost personificat. De fapt, poetul şi noi împreună cu el, de vreme ce am acceptat convenţia, proiectăm în lucruri ceva care nu există în ele, dar este în propriul nostru suflet. Ar trebui deci ca, renunţînd la metafora „natura participă la suferinţele sau bucuriile poetului", să amendăm concluzia zicînd bunăoară că poetul îşi închipuie şi vrea să ne facă şi pe noi să ne închipuim că natura este o fiinţă, un *alter ego* al său, care simte ca el, ori că noi credem astfel şi sîntem capabili să ne identificăm cu gîndurile lui.

Renunţarea la metafora „natura participă la...", adesea adoptată mecanic, scoate pe cititor dintr-un impresionism necontrolat şi chiar dacă faptul îl poate turbura la început, în ultimă instanţă îl pune într-o poziţie de luciditate mult mai favorabilă judecăţii estetice. Eliberarea lui de impresiile lecturii iniţiale sau chiar ale uneia reluate, dar în care s-a obişnuit să aşeze lucrurile într-un calapod prestabilit, îl face după un timp să constate că textul are şi alte deschideri şi-i oferă implicit noi perspective de a-l aborda. Foarte probabil că, într-un sonet cum e *Amarillis* al lui Ion Pillat, el va asocia pe *mîngîiată* din prima strofă cu *nemîngîiat* din penultimul vers, ceea ce îi va oferi alt cadru decît constatarea că în strofa

întîi este vorba de Hellada şi în penultimul vers de un dor. Fragmentele în discuţie sînt:

Amurgul înfloreşte prin ramuri de măslin...
Fecioara Amarillis cu trupul ca zăpada
Zăreşte de pe munte Corintul alb, Hellada
Ce-adoarme mîngîiată de golful cristalin.
[...]
În pieptul ei mai plînge nemîngîiat un dor
Şi visul de iubire rămîne despărţit.

Analiza gradului de concentrare a expresiei nu se poate opri la fiecare caz şi cu atît mai puţin la reintegrarea lui în poemul de unde a fost extras, deşi ar fi ideal s-o facem. Studiul de faţă ar risca însă să devină o lungă şi foarte complexă interpretare a textelor poetice luate separat, transformîndu-se dintr-o descriere a limbajului poetic, ceea ce şi-a propus să fie, într-o exegeză a literaturii ca artă, ceea ce nu şi-a propus să fie. Prin urmare, problema concentrării lingvistice a exprimării vizează procedeele generale, t i p u r i l e de concentrare, discuţia de pînă aici neavînd decît rostul de a clarifica primul şi cel mai important aspect al chestiunii: dacă şi, mai ales, cum se realizează concentrarea, cît e ea de intensă, cum o putem detecta şi folosi apoi. Prin forţa împrejurărilor, exemplele de care ne servim în demonstraţia noastră sînt alese potrivit cu principiul raportului dintre asemănarea sau apropierea semantică a determinativelor şi cuvîntul, substantiv-centru, determinat, indiferent cît sînt de realizate artistic.

Cu rare excepţii, GN au înainte de M. Eminescu o concentrare slabă. La V. Alecsandri, *şoaptele* sînt *blînde* (*Soră şi hoţul*), *melodioase* (*Vezi tu vulturul*); *norocul* este *îngeresc* (*Cîntec de fericire*), *simţirea* tot *îngerească* (*ib.*), *suspinul*, *amar* (*Maghiară*), *steaua*, *lină*: *dragă*, *lină stea* (*Steluţa*), *dragă steluţă lină* (*Aşteptarea*) etc. La D. Bolintineanu, *durerea* este *amară* (*Sclavele în vînzare*), *sînul*, *tezaur* (*Tu dormi*), şi chiar *luptele* sînt *dalbe* în *Domnul Mavrogheni*, dar nu printr-o inovaţie, ci printr-un simplu automatism, ca şi cel din *dalb luceafăr aurit*, la V. Alecsandri în *Mărioara*, *Florioara*; *alb şi dalb* însemnînd în poezia vremii, după cum se şi vede, „strălucit, strălucitor''. De aceea, după *dalba luncii feerie* (*Concertul în luncă*), *al mării plai senin* (*Portret* (*Nataliei Ghica*)) şi *lung ocean de iarbă necunoscut în lume* (*Bărăganul*) împrospătează registrul poetic al lui V. Alecsandri însuşi, chiar dacă transpunerea imaginii mării în aceea a cîmpului a devenit stereotipă.

Începînd cu M. Eminescu, se instaurează un mod mai rafinat de asociere. Alături de preluări ale vechilor modele, ca cele din (*o*) *mare de visări dulci şi senine* (*Epigonii*), din *al ei chip gingaş şi tînăr* (*Călin*), sau *a ei nuri şi tinereţă* (*Antropomorfism*), apar *Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate* (*Epigonii*), *un gînd fin şi obscur* (*Melancolie*), (*pe*) *al cerului aer moale şi albastru* (*Mitologicale*) etc. Distanţa semantică dintre determinări şi substantivele determinate devine de aici înainte o preocupare, rezolvată după temperamentul, cultura şi arta poetică a fiecăruia, cu reuşitele şi nereuşitele lor, cu preferinţele pentru anumiţi termeni care revin etc. Dar pînă la A. Rimbaud, P. Verlaine, St. Mallarmé şi la teoretizările suprarealismului, gradul de concentrare nu va creşte nici în poezia românească în mod spectaculos. Ceea ce la M. Eminescu fusese o reuşită spontană devine, desigur nu independent de ce se întîmplă în poezia euro-

peană, o tehnică adoptată conştient şi consecvent susţinută la I. Pillat, I. Minulescu. T. Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu şi la alţii după ei, care se pot sprijini pe cele mai fericite soluţii eminesciene.

Distanţa semantică nu ne interesează în sine, cu toate că are implicaţii foarte importante în modul de reprezentare a lumii şi în stabilirea poziţiei cititorului contemporan faţă de poezie; ne interesează deocamdată ca modalitate de concentrare a expresiei. Or, din acest punct de vedere şi fără a parafraza ideea de mai înainte din *Manifestul suprarealismului*, se observă că, în principiu, cu cît distanţa semantică dintre termenii formal asociaţi este mai mare cu atît este şi concentrarea mai puternică şi dinamica internă a poemului mai intensă. Acest raport reprezintă sub alt aspect acelaşi lucru ca raportul invers proporţional dintre cantitatea de informaţie şi concentrare. În practica lecturii, o cantitate mare de informaţie obligă la un şir relativ dezvoltat, la un lanţ de echivalări şi asociaţii variate pentru decodarea enunţului. Cînd cititorul întîlneşte, de exemplu, într-un poem ca *Singurătate* de Şt. Aug. Doinaş: *(ca să primesc) al lunii alb ulcior / cu vin bătrîn de mistice perdiţii*, el este surprins şi nu se poate hotărî asupra semnificaţiei. Înlănţuirea gramaticală fără cusur îl obligă şi-l incită s-o caute. O caută în primul rînd în cadrul poemului însuşi, revenind la fragmentul anterior, adică la:

De cîtva timp mereu mai trist, mă zvînt
de recile sudori ale credinţei.
Dar mi-amintesc un ev de abur sfînt
cînd se umflau stihiile fiinţei:
cînd braţele acestea de fecior
le ridicam spre boltă la solstiţii
ca să primesc *al lunii alb ulcior*
cu vin bătrîn de mistice perdiţii.

Albul ulcior cu vin bătrîn de mistice perdiţii al lunii face, fără îndoială, aluzie la adorarea lunii într-un „ev de abur sfînt", cînd omul îşi măsura şi îşi aşeza viaţa după natură. Cum luna a fost de multe neamuri de oameni adorată ca zeu, alături de soare, insul trăia pe-atunci într-o legătură mistică atît de strînsă cu natura încît *nici lingura n-o ridicam la gură / decît ştiind că totul e un rit / oficiat cu pompă în natură* — cum spune mai departe poemul. Vinul bătrîn de mistice perdiţii e simbolul acestei comuniuni tradiţionale, punctul-cheie fiind prin urmare cultul mitic al lunii ca stăpînă a naturii. Cititorul poate să aibă cunoştinţă de el sau nu. Dacă are, pătrunde mai uşor şi mai profund în lumea evocată de poem, înţelegînd după puterea lui de imaginaţie beţia mistică sugerată de grupul de cuvinte la care ne-am referit. Dacă nu, îi lipseşte codul cultural necesar, şi poemul îi rămîne în mare măsură obscur, pentru că şirul de echivalări şi de asociaţii funcţionează totdeauna pe baza unui asemenea cod sau a mai multora, neincluse obligatoriu în semantica graiului curent. Or, cînd creaţia poetică porneşte de la unul dintre ele, presupunîndu-l cunoscut, ea pare ermetică celui care nu-l ştie sau nu le ştie. Dacă poezia are sau nu dreptul să apeleze la ele, nu e locul să discutăm aici; faptul e curent! Ceea ce discutăm aici este efectul procedeului în limbajul poetic, unde produce o concentrare de necontestat a expresiei, pentru bunul motiv că poezia nu explică, ci sugerează. De aceea, nici nu-i este îngăduit să descrie sau să înfăţişeze explicit codul cultural de referinţă.

Concentrarea expresiei în poezia avangardistă e urmarea simultaneismului, concept introdus în arta poetică la începutul secolului de suprarealişti. În numele lui se cere reproducerea spontană şi sinceră a impresiilor primite din lumea înconjurătoare, ca şi a judecăţilor şi reveriilor la care ele dau naştere. Aşezarea lor într-o ierarhie este însă intenţionat evitată. Pe scriitor nu-l mai interesează aşa-numita *dispositio* din retoricile tradiţionale. Cel puţin în aparenţă, el îşi dezvăluie sentimentele prin cuvinte care-i vin automat în minte.

E foarte exact că în sufletul omului multe impresii se imprimă simultan, dar tot atît de exact e că ele nu pot fi exprimate decît înşiruind cuvintele unul după altul. Simultaneitatea şi posibilitatea de a o reda verbal sînt deci într-o nepotrivire vădită. Soluţia nu este decît ca scriitorul să reducă la minimum legăturile dintre părţile expunerii înseşi, fiindcă numai în felul acesta poate nădăjdui să-şi atingă ţelul. În consecinţă el recurge la o sintaxă paratactică, iar cuvintele le lasă să se îngrămădească sau, dimpotrivă, să se împrăştie, aşa cum au fost primite şi impresiile. Această modalitate artistică este socotită mai puternică decît cea numită r e a l i s m, căci reproduce complexitatea acţiunilor care se exercită simultan asupra noastră şi declanşează în noi diverse idei; este un hiperrealism, cu numele consacrat, suprarealism, mai adecvat realităţii, cum pretind adepţii lui, decît realismul, pe care îl întrece printr-o sinceritate absolută şi o angajare totală a scriitorului în lumea descrisă [2].

Chestiunea este însă ceva mai complicată din punctul de vedere al destinatarului, care, cînd ia contact cu operele suprarealiste, are o formaţie şi o educaţie literară, fie ea realistă, fie romantică sau clasică. Aproape toate convenţiile din jocul ori — cum spun unii — din „ritualul" literar, el le datorează acestei educaţii, iar încălcarea lor îl incomodează. Îl incomodează absenţa vechiului tip de dialog în care se simţea implicat, faptul că în poemul suprarealist nu se întîmplă în general nimic, împrejurarea că, adesea, poetul parcă se fereşte să-şi fixeze ideile, prea multele sincerităţi crude etc.

Încercarea de a-l reeduca artistic provoacă o inevitabilă tensiune, aducînd în primul plan conceptele de bază ale artei şi ale modului ei de exprimare. De aceea, dezbaterile se îndreaptă din capul locului spre poetică, atît ca mod de reprezentare, cît şi ca mod de exprimare verbală. Dar cine admite principiul simultaneităţii şi al deplinei sincerităţi nu poate să refuze consecinţele lui în planul expresiei şi se vede nevoit să recunoască existenţa unei inerente legături între cele două aspecte. Suprarealismul îşi construieşte aşadar ca ceva de la sine înţeles, cum au făcut şi alte curente literare înainte de el, un stil al său în interiorul limbajului poetic. Indiferent dacă este acceptat sau nu, acest stil există şi se manifestă, trăgînd după el întregul limbaj poetic, potrivit cu o regulă de netăgăduit că, deîndată ce apare un mod nou de exprimare artistică, nu se mai poate face abstracţie de el. El influenţează chiar atunci cînd este combătut prin încercări de a menţine vechiul stil sau de întoarcere la el, pentru că întoarcerea şi menţinerea sînt totuşi raportate la dorinţa de a evita felul nou de compunere a mesajului, deci în mare măsură se scrie altfel spre a-l contrazice.

Procedeele la care ne oprim în continuare privesc structura de suprafaţă. Unul dintre ele este ruperea cursivităţii, dar nu în mod necesar prin hiperbat. Pe aceasta din urmă am discutat-o cu prilejul cercetării grupului nominal. Acum ne ocupăm numai de concentrarea realizată prin eliminarea

[2] Adrian Marino, *L'avant-garde, la révolte et la tradition artistique*, în „Synthesis", III, 1976, p. 165—178.

unor elemente de legătură (prepoziţii, conjuncţii, articol). Astfel, pentru prepoziţii, putem începe comparînd două GN din *Înger și demon*, de o parte *copilă cuprinsă de dor și de taină*, de cealaltă *o haină de umbre și raze*. Nu există un motiv strict gramatical care să fi împiedicat întrebuinţarea lui *de* înainte de *raze* şi nici care să fi obligat pe poet să-l repete înainte de *taină*. Ar fi desigur foarte comod să considerăm că numai raţiuni de metrică au dus la aceste variaţii, fiindcă structura din *o haină de umbre și raze* are corespondent nu numai la M. Eminescu, în alte formulări, ci şi la mulţi alţi poeţi. La fel este ea — ca structură — în *odăjdii de brumă și soare* (T. Arghezi, *Inscripție pe Biblie*), în *Făptura ta întreagă / De chin și bucurie* (id., *Creion — Obrajii tăi mi-s dragi*); *cu-aromele-i de vin și undelemn*, (id., *Heruvium bolnav*), *În mijlocul acestei corecte repetiții / Pentru îngrășarea ierbii și altoitul viții* (id., *Din nou* etc.).

Nerepetarea unei prepoziţii decurge din subînţelegerea ei, ca în prima strofă din *Mortua est* de M. Eminescu, de unde lipseşte *ca* dinaintea versurilor 1 — 3:

Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopot în orele sfinte,
Un vis ce își moaie aripa-n amar,
Astfel ai trecut de al lumii hotar.

Nu numai *astfel* din versul 4 ne îndreptăţeşte să conchidem că versurile 1 — 3 pot fi privite în modul arătat, ci şi reluarea din:

Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită.

La fel s-ar interpreta şi

Beduini ce stau în lună, o minune o privesc
(M. Eminescu, *Egipetul*),

de unde ni se pare că tot *ca* a fost eliminat după cezură, [*ca pe*] *o minune o privesc*, fiind limpede că *privesc* înseamnă aici „consideră", „iau drept".

Utilizîndu-se aceeaşi tehnică s-au construit şi: *Strîmbați de la umeri, din șold și* [din] *picior* (T. Arghezi, *Cina*); *Pe strunele de la viori și* [de la] *ghitare* (id., *Blesteme*); *(asemenea unor) reptile pline / de sînge fără liniște și* [fără] *har* (Şt. Aug. Doinaş, *Forma omului*) etc. Absenţa prepoziţiei are ca rezultat, cel puţin în situaţii ca cele de mai sus, constituirea unui subgrup sau a unei subunităţi; *cu-aromele-i de vin și undelemn*, de exemplu, este mai unitar decît ar fi fost *cu-aromele-i de vin și de undelemn* sau *cu-aromele-i de vin și cu cele de undelemn*, în care s-ar dezvolta explicit, versurile din poem unde figurează fragmentul în discuţie fiind: *Și vîntul serii nu-i mai dă îndemn / Cu-aromele-i de vin și undelemn*.

Dintre conjuncţii, cea mai obişnuită este *și*. Ca şi în graiul de toate zilele, ea face legătură între doi termeni: *a lor lungi și negre plete* (V. Alecsandri, *Altarul monastirii Putna*); *slăbite (de atîta căldură) / Și leneșe apele (curg)* (G. Coşbuc, *În miezul verii*), *Imnul ăsta de izbîndă, de iubire și durere* (T. Arghezi, *Caligula*) ş.a. Calitatea ei principală, valorificată insistent de poezie, este de a forma o subunitate din termenii între care apare. Aceasta este, de altminteri, şi tendinţa exprimării curente. Cînd *și* lipseşte, ca în *(pînă-n) mijlocul caldei, aievei lumini* (L. Blaga, *Înaintarea lor și întoarcerea noastră*), substantivul-centru apare eludat, căci un grup

ca acesta are în mintea noastră structura : *(pînă-n) mijlocul caldei* [lumini], [al] *aievei lumini.*

Absenţa conjuncţiei din locul în care ne aşteptăm s-o găsim poate aduce apropiere între termenii unor enunţuri, apropiere mai puternică decît dacă ar fi fost exprimată conjuncţia însăşi. Aşa stau lucrulile cu *dacă* din versurile *Şi dacă ramuri bat în geam / Şi se cutremur plopii, / E ca în minte să te am / Şi-ncet să te apropii* (M. Eminescu, *Şi dacă ...*). Absenţa lui *dacă* din versul al doilea devine cu atît mai semnificativă cu cît *şi* se repetă. Nu este exclus chiar ca sensul temporal al lui *dacă* să se datoreze şi acestei repetări.

Jocul conjuncţie / lipsa conjuncţiei atinge un subtil rafinament într-o strofă din *Floare albastră*, producînd asocierea la distanţă dintre versurile 3 şi 4 de o parte şi primul vers, pe de altă parte, sărindu-se peste al doilea :

În zadar rîuri în soare
Grămădeşti-n a ta gîndire
Şi cîmpiile asire
Şi întunecata mare.

Sîntem, fără îndoială, în faţa unui *şi* cumulativ, căruia i se atribuie însă în unele texte poetice şi rolul de a încheia o serie, ca în fragmentul mai jos citat din *La mijloc de codru ...* de M. Eminescu :

Luminiş de lîngă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănîndu-se din unde,
În adîncu-i se pătrunde
Şi de lună şi de soare
Şi de păsări călătoare,
Şi de lună şi de stele
Şi de zbor de rîndunele
Şi de chipul dragei mele.

Simetria este ruptă în versurile 8 şi 9, care nu mai conţin decît un *şi*, de unde şi efectul de încheiere.

Constituind un sistem caracterizat prin opoziţia + / − / ∅, articolul hotărît creează prin prezenţa sau absenţa lui mărirea sau micşorarea cantităţii de informaţie. Astfel, cînd GN formate din substantiv şi adjectiv nu sînt determinate printr-un articol cantitatea de informaţie creşte, căci GN în discuţie servesc la reprezentarea unor stări de nedeterminare. Acesta este, de exemplu, cazul versurilor 2, 3 şi al finalului strofei :

Să treci tu prin ele, o sfîntă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
În haină albastră stropită cu aur,
Pe fruntea ta pală cunună de laur.
(M. Eminescu, *Mortua est*)

Fiinţa iubită trebuia să rămînă eterică în lumea cerească. După ce o văzuse ca pe *un vis ce îşi moaie aripa-n amar*, ca pe un *palid suflet* suind schelele norilor *Prin ploaie de raze, ninsoare de stele*, după ce spusese *Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum trece*, poetului i se impunea ca aspectele existenţei ei umane anterioare să le aşeze în lumina şi culoarea cerului, făcîndu-le să se îmbine între ele. De aceea, *părul* este acum *de raze*, *haina* este *albastră* (ca bolta cerească), *stropită cu aur* (aluzie la stele), iar pe frun-

tea palǎ stǎ *cununa de laur*, simbol al biruitorilor, ca şi cum, contopindu-se într-o formǎ nouǎ cu elementele cosmosului, femeia iubitǎ ar fi învins moartea telurică. Prezentarea celor cîteva aspecte fizice – părul, ochii, îmbrăcămintea – se face prin substantive fără articol. Numai *fruntea* constituie o excepţie, dar, vom vedea, din motive de alt ordin. Articolul, chiar cel nehotărît, ar fi concretizat lucrurile, iar fiinţa gîndită ca o împletire între omenesc şi cosmic ar fi fost readusă în realitatea pămîntească.

Utilizarea, obligatorie din punct de vedere gramatical, a articolului în *pe fruntea ta palǎ* se datorează lui *ta*, dar *ta* continuă discret dialogul început între lumea de aici şi lumea de acolo a aceleia care o străbate pe cea din urmă ca o *umbră de-argint strălucită, / Cu-aripi ridicate la ceruri pornită*. Şi absenţa lui *cu* sau a altei specificări după *palǎ* („pe fruntea ta pală-i cununa de laur" sau „pe fruntea ta pală – o cunună de laur") are rostul tot de a asigura o aură difuză, sugerînd imaginea unei făpturi care şi-a pierdut consistenţa pămînteană.

Alte motive de evitare a determinării cu articolul hotărît duc la reguli vizibil îndepărtate de uz. Una dintre ele constă din foarte frecventa întrebuinţare a subiectului fără articolul în discuţie, chiar cînd subiectul este la începutul enunţului şi, adesea, determinat de un adjectiv calificativ. Astfel, în *Pleiada*, L. Blaga, după ce se referă la *stelele-n pleiadă* pe care le numără: *Cat în sus, în noapte sus, / stelele-n pleiadă număr*, pune subiectul următor fără articol:

Vînt le iscă, vînt le duce,
cineva la pune-n cruce.
Vînt le-aprinde, vînt le stînge,
mi le-aruncă-n gînd şi-n sînge.

Acelaşi poet scrie în *Corni vechi se scutură de rod*:

Tomnatic vînt porneşte funigei spre mare,

iar în *Cetini negre*:

Cetini negre sună-n urmă,
drum mă poartă, chin mă scurmă.
Cetini negre sună-n faţă,
ceasul sîngeră prin ceaţă.
Cetini negre îmi descîntă,
[...]
Cetini negre-n lume zică
[...]
Cetini negre-n lume spună
[...]

Descriind mai mult o stare de spirit decît un covor oltenesc, în *Iarna în odaie cu scoarţe olteneşti*, V. Voiculescu nu are în următoarele două strofe nici un subiect cu articol:

Cresc lăstare-nalte, sucuri de coclauri,
Foi încovoiate-n limbi de iatagan,
Şi spărgînd odaia cu amiezi de aur
Rîuri lungi de spice duc spre Bărăgan.
Peste tot în juru-mi limpezi zări de floare,
Pupeze moţate răsădite-n pom,
Cerbi ciuliţi a fugă spăimîntaţi de-o boare
Ies din lumea unde nu e pas de om.

Intenţia de a nu lăsa atenţia cititorului să se fixeze la un amănunt sau altul stă la baza acestor formulări, singurul mod de precizare printr-o echivalenţă ulterioară primei lecturi nefiind decît „un vînt oarecare le iscă", „le aprinde", „le stinge"; „un tomnatic vînt porneşte ...", „nişte cetini negre", „nişte lăstare-nalte" etc.

Impresia noastră este că procedeul s-a răspîndit mult în ultimii cincizeci-şaizeci de ani, poezia mai veche recurgînd relativ rar la el.

Structurile nominale fără articol hotărît intră într-un sistem poetic poate spontan, dar trădînd o intenţie artistică asupra valorii opoziţiei dintre articulat şi nearticulat. Deşi mai puţin evident, ea acţionează şi asupra articolului nehotărît. În *Steaua imnului*, I. Barbu scrie *Un liniştit, un rar şi tînăr mugur*. Ar fi fost suficient ca *un* să apară o singură dată, la începutul secvenţei (un liniştit, rar şi tînăr mugur). Se poate deci bănui, dincolo de prozodie, că a existat şi intenţia unei subîmpărţiri a secvenţei, *un rar şi tînăr mugur* constituind un grup detaşat ori uşor detaşabil de rest, cu cele două adjective mai strîns legate de substantiv, cum se şi vede de altminteri din reaşezarea cuvintelor într-o ordine banală: *un mugur rar şi tînăr*. În principiu, această modalitate de construire a unui GN produce şi ea concentrare, dar mult mai slabă decît neutilizarea articolului hotărît.

De o intensitate slabă este şi concentrarea datorată înlocuirii unui genitiv dintr-un GN prin *al*, *a*, *ai*, *ale*, ca în *clocotul iubirii şi-al urii* (T. Arghezi, *Nunta*), cu toate că alegerea s-a făcut teoretic din trei posibilităţi, respectiv din *clocotul iubirii şi clocotul urii*, *clocotul iubirii şi urii*, *clocotul iubirii şi al urii*. Cum însă prima şi a treia ţin prin *al* iubirea şi ura despărţite, pe cînd a doua le uneşte, întrebarea este dacă trebuiau înfăţişate distinct sau nu. O despărţire vădită, marcată şi prin adjectivele care însoţesc substantivele în genitiv, avem în *vechi credincioşi ai turlei părăsite şi ai bisericii sărace dintr-un sat* (T. Arghezi, *Întoarcerea în ţărînă*), deşi *turla* şi *biserica* sînt, în fond, în raport de apartenenţă. Apropiere clară se vede în *a umbrii şi culorii bogată amalgamare* (I. Barbu, *Pythagora*).

Uneori, absenţa dinaintea genitivului a unuia din termenii seriei *al*, *a*, *ai*, *ale* face din substantivul în cauză un fals dativ, de exemplu: *pe malul cu uitare adîncului Bosfor* (V. Alecsanri, *Pe Marea*). Cînd falsul dativ se află într-o poziţie favorabilă ambiguizării, putînd fi raportat şi la un verb, contextul poetic trebuie cercetat amănunţit, fiindcă, de obicei, în asemenea situaţii sînt posibile mai multe interpretări. (Vezi şi exemplele de la p. 142 şi urm.).

Exceptînd superlativul relativ, pentru exprimarea căruia nu există altă cale, *cel (cei, cea, cele)* e rar în GN, părînd oarecum superfluu, deci în contradicţie cu tendinţa spre concentrare, cum se şi vede din grupuri ca *gîndirea-mi cea adîncată* (I. Heliade Rădulescu, *Visul, VII*), şi chiar din *bogăţia cea splendidă şi vastă; rînduiala cea crudă şi nedreaptă* (M. Eminescu, *Împărat şi proletar*).

Soluţia de tipul *cea mîndră zînişoară* (V. Alecsandri, *Mărioara, Florioara*) rămîne izolată în poezia cultă actuală. Cu aspect regional, o întîlnim totuşi, de exemplu, la L. Balga: *Sfios unicornul s-abate la mal, / priveşte în larg, spre cea zare, cel val* (*Unicornul şi oceanul*).

ADVERBIALIZAREA

Concentrarea prin „economisirea" de prepoziţii, conjuncţii şi articole nu se limitează la poezie, ci e des întîlnită şi în alte tipuri de discurs. Ea nu contravine uzului şi nu se abate în genere de la el. Cu toate acestea — în

poezie — nu se petrece automat. Poezia profită și în acest caz de o variație liberă din structura limbii române, subordonîndu-și-o propriilor sale scopuri. Deosebirea față de uzul comun este așadar de nuanță, de folosire subtilă a unor variabile, care nu are loc numai în grupul nominal, ci și în cel verbal, unde se prezintă în primul rînd prin ceea ce numim aici *adverbializare*.

În principiu, în limba română, orice adjectiv se întrebuințează la singular masculin și ca adverb, fără nici o dificultate și, mai ales, fără să fie nevoie de o indicație suplimentară prin care să i se specifice calitatea de adverb („în felul ...", „ca și cînd ...", „ca și cum ..." etc). Valoarea de adverb, de cele mai multe ori modal, rezultă din faptul că din adjective, care sînt indicatori de însușiri ai numelui, ele se transformă în indicatori de modalitate a desfășurării acțiunii verbului. Le-am putea spune și modalizatori. Limbajul poetic se desparte de data aceasta mai net decît în situațiile anterioare de celelalte limbaje, dar nu și de cel popular și familiar cu care face corp comun în această privință. Între expresia *a rîde galben*, de exemplu, după care s-a luat probabil M. Beniuc scriind *Scuipă galben pomii pe cărare (Teamă de toamnă)*, și *Fosforescent în noapte se vor ivi sporade* (I. Pillat, *Laïs)*, este perfectă identitate funcțională, *galben* și *fosforescent* fiind adjective utilizate adverbial. Dacă la I. Pillat s-ar face specificarea, ar fi nevoie de o dezvoltare cam de felul acesteia : „În noapte se vor ivi *sporadele* (strălucind, luminînd, sclipind, licărind ca niște puncte, pete, forme etc.) fosforescente", fiindcă altă modalitate de transpunere (în mod fosforescent ?) nu există.

Identitatea de formă gramaticală nu privește însă toate adjectivele și nici toate adverbele. Multe dintre acestea din urmă au sufixe caracteristice *(bărbătește, cîinește, domnește, mutește, moralmente, realmente* etc.). Ambiguitatea se manifestă numai la cele fără astfel de sufixe. Cînd într-un enunț apar ambele categorii, decizia depinde de ansamblu. Astfel, în *Har*, la T. Arghezi, în fragmentul : [...] *harul a trecut prin ei / Virginal, candid și holtei, / Dumnezeiește*, ultimul adverb fiind marcat face impresia că servește ca indice de adverbialitate și pentru *virginal, candid, holtei*, pe care i-ar trimite astfel printre adverbe, deși lectura „harul ... virginal, candid și holtei a trecut prin ei dumnezeiește" este tot atît de convingătoare ca și cea în care se presupune adverbializarea. Structura de adîncime poate fi : *harul* [este] *virginal* + [harul este] *candid* + [harul este] *și holtei* + [harul este ca un Dumnezeu] + [harul] *a trecut prin ei*.

Ambiguități de același fel întîlnim și cînd un adverb se înțelege și se poate echivala ușor cu o locuțiune, ca *greu* = „cu greutate", de exemplu în *Iar, umedă, pe frunte apasă greu tiara* (I. Barbu, *Ți-am împletit ...*) sau ca în *Greu frămîntata luntre mă depărta de țărm* (M. Beniuc, *Jurnal)*.

Schimbarea orientării enunțului în direcția impusă de adjectivul adverbializat se plasează bineînțeles în structura de adîncime, dar trecerea este chiar prin aceasta foarte importantă, pentru că este implicată în însuși sistemul limbii date, deci poeticitatea este virtual la dispoziția oricărui mînuitor al sistemului. Într-o formă și mai fină găsim ambiguitatea în discuție la M. Eminescu în versul *Noaptea potolit și vînăt arde focul în cămin (Noaptea). Potolit și vînăt* pot fi atribute ale focului, dar cel puțin primul răspunde în structura de adîncime și ideii de adverb *(arde potolit)*, iar prin atracție și *vînăt* devine capabil de a juca același rol.

Într-o voită şi nu mai puţin poetică ambiguizare sînt *greu şi drept* din versurile de mai jos :

Cînd, greu şi drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gîndacul serii urcă ghiocul de porfir.
(I. Barbu, *Nastratin Hogea la Isarlîk*)

Sînt ele calificări ale *gîndacului serii*, specificări circumstanţiale ale lui *urcă* sau şi una, şi alta ? Este apoi „gîndacul serii" *greu* şi urcă *drept* ? Cu bună ştiinţă nu am recurs la decodarea metaforelor. Nici ea nu ar fi eliberat cu certitudinea dorită cele două cuvinte de ambiguitate. Dacă am considera, de exemplu, că *gîndacul serii* stă pentru „amurg" sau pentru „întuneric", tot nu am obţine răspuns. Nici într-un caz mult mai simplu în aparenţă, cum este cel din versul *Un porumb bătînd din aripi se ivi fricos şi blînd* (Duiliu Zamfirescu, *Urseolo*), soluţia nu se impune de la sine. Şi relaţia dintre *păgîn*, *glas*, *bucium* şi *aruncă* din fragmentul extras din poemul lui I. Pillat *Părăsire* este de reţinut :

Şi buciumul nostru şi-aruncă *păgîn*
Glasul pe unde
[. . .]
Doar ţipăt de păsări, pe noapte stăpîn,
Jalnic răspunde.

Simetriile prozodice : *păgîn* / *stăpîn* ; *glasul* / *jalnic* ar pleda pentru *păgîn* ca adverb. Ele nu sînt însă decît un criteriu foarte relativ, căci în *tulpinile verzi de porumb* / *şi-arată auriu părul la subsuori* (L. Blaga, *Vară în jurul cetăţii*) simetria ar duce la concluzia că *auriu* este atribut, fiindcă *tulpinile verzi* se echilibrează cu *auriu părul*, dar faptul că *auriu* nu are articol, deşi nu este nici el decisiv, împinge totuşi lectura spre *auriu* adverb. Din aceeaşi cauză, şi *hieratic* din *Pasărea sfîntă*, tot de L. Blaga, nu se detaşează convingător nici de *binecuvînta*, nici de *stîrnit*, deşi el pare atribut la *Orionul* :

În vîntul de nimeni stîrnit
hieratic Orionul te binecuvîntă,
lăcrimîndu-şi deasupra ta
geometria înaltă şi sfîntă.

Acelaşi *hieratic* pare mai degrabă atribut al substantivului-centru din versul al doilea în fragmentul pe care-l citām mai jos din *Hierofantul* de I. Barbu :

Vor fi zărit, *hieratic*, cu fulgere drept ramuri :
Un trunchi bătrîn de dafin înfipt — la Maraton.

Dacă pe *alb* din versurile lui T. Arghezi, *În golf*, îl vedem înseriat cu *deschis* înainte de *un templu* sau imediat după acest substantiv, atunci *alb* este adjectiv : „alb, deschis în tăcerea. . . *un templu*", respectiv, „*un templu* . . . alb, deschis în tăcerea . . .". Dacă îl judecăm potrivit cu poziţia dată de poet, *alb* pare adverb :

Alb creşte din lac,
Deschis în tăcerea cea mare,
Un templu din veac.

O trecere de la adjectiv la adverb, produsă chiar în cursul expunerii, se surprinde în ultimele două strofe din *Grup de înotători* de Nichita Stănescu :

> Liberi, suspendaţi, albi şi verzi,
> vin tulburînd aerul static.
> Ochii de noapte, întredeschişi,
> îi contemplă apatic.
> Să-i lăsăm. Să le dăm voie.
> Ei cresc unul din altul, noroşi şi lenţi,
> şi descresc sub ochii ficşi ce-i înconjoară
> sferic,
> şi indiferenţi.

Ca înţeles, *noroşi* şi *lenţi* sînt între adjectiv şi adverb, cu toate că morfologia le este de adjectiv. În schimb, în enunţul în care avem *sub ochii ficşi ce-i înconjoară sferic şi* (care sînt) *indiferenţi*, se vede intenţia utilizării cu dublă valoare a lui *indiferenţi*, morfologic în aceeaşi situaţie ca *ficşi*, sintactic posibil modalizator, deci cu funcţie adverbială, pentru *înconjoară (cu indiferenţă)*.

Cînd dubla valoare este rezolvată în modul aşteptat — adică morfosintactic — prin desfăşurarea în poem a enunţului, ca în *Cald e soarele* de Duiliu Zamfirescu, problema nu mai are obiect, dar şi realizarea poetică suferă. *Tînăr* îşi pierde conotaţia care însoţeşte adverbializarea în versurile : *Cald e soarele, cînd, tînăr / Lumile călăuzeşte* [. . .] *mai cald şi mai tînăr / Sufletul care iubeşte.*

În principiu, adjectivul joacă rolul de adverb numai la singular şi numai în forma identică masculinului (fără articol), adică de fapt cînd este de genul neutru *. Această regulă rezultă din frecvenţa procedeului şi din principiul morfosintactic. Nu o dată însă, în poezie, ea pare încălcată. La cazul anterior din poemul lui Nichita Stănescu se pot adăuga multe altele similare. Iată numai cîteva (adjectivele aflate în această situaţie sînt subliniate) :

> Din lira spartă a mea cîntare
> Zboară-*amorţită*, un glas de vînt,
> Să se oprească *tînguitoare*
> Pe un mormînt.
>
> (M. Eminescu, *Din lira spartă*)

Strict morfologic, „a mea cîntare . . . amorţită . . . tînguitoare zboară să se oprească pe un mormînt", dar, semantic, cele două adjective sînt asociate şi cu verbele.

> Sau : Unda spumă, vîntul trece
> Cu suflarea-i rece
> Peste marea ce suspină
> *Tristă, dar senină.*
>
> (id., *Unda spumă*)

* Şi în neogreacă el are această calitate, dar cînd are funcţie de adverb se scrie cu ω(ς), în timp ce masculinul se scrie cu ο(ς), deşi în pronunţare nu se face deosebire între ο şi ω.

Sau, într-un fragment scurt din *Orga* de L. Blaga: *orga cu țevi de vînt,* f u r t u n o a s ă *cîntînd.*

La fel sînt adjectivele în:

I-am auzit întîia bătaie amîndoi,
Pierzîndu-se-n noiembre *prelungă* și *sonoră.*
(T. Arghezi, *Despărțire*)

O picătură slobodă de ploaie
Pe-o frunză a căzut, *înveninată.*
(id., *Pia*)

Efectul se realizează și cînd adjectivul este așezat înaintea substantivului la care se poate referi:

Prin care trece *albă* regina nopții moartă.
(M. Eminescu, *Melancolie*)

Și ascultînd cum bate *rară*
Boarea-n ramurii de fag...
(G. Coșbuc, *Ceas rău*)

Alunecă *albă* pe cerul de nea
Spre ziuă Diana păgînă.
(I. Pillat, *Murmur crescînd pe valuri*)

Condiția pare a fi îndepărtarea adjectivului de substantiv. În cele mai multe cazuri ea se realizează prin intercalarea verbului, dar și prin prozodie. În versul în care apare *albă* la M. Eminescu, după *albă* e cezură internă, iar în versurile din *Ceas rău* de G. Coșbuc, după *rară* este cezură finală însoțită de ingambament.

Cezura internă creează distanța necesară pentru ambiguizarea unuia dintre cele două adjective și în ultimul vers din cele de mai jos, unde *tristă* se referă simultan la un subiect *(luna)* și la predicat *(își ascunde)*, în timp ce *galbenă* care vine după cezură privește univoc pe *față*:

Să privească-Ardealul lunei i-e rușine
Că-a robit copiii-i pe sub mîni streine
[...]
Ci-ntr-un nor de abur, într-un văl de ceață,
Își ascunde tristă galbena ei față.
(M. Eminescu, *Horia*)

Simetric, după aceeași regulă, dar fără ambiguitate, sînt plasate *lungă*, adjectiv atribut al lui *umbră*, și *întins*, adverb pe lîngă *desfășoară* într-unul din versurile poemului *Egipetul*:

Iese-n noapte ... ș-a lui umbră lungă-ntins se desfășoară
Pe-ale Nilului lungi valuri. —

ca și *mîndru* (adverb) și *vechi* (adjectiv) din alt vers al aceluiași poem:

Se unesc să-mbrace mîndru veche-acea împărăție.

La condiția îndepărtării de substantiv se adaugă și aceea ca adjectivul să nu aibă articol. Un exemplu în plus în acest sens îl avem în *Domnițele* de L. Blaga:

Printre armuri, prin surele ganguri,
mîndră și albă trăia,
lîngă scutul seniorului, Uta.

Dacă *mîndră* și *albă* ar avea articol hotărît, ele ar fi, fără putință de echivoc, atribute pe lîngă Uta. Absența articolului creează impresia unui mod de a fi al Utei. Să se remarce și faptul că, într-o așezare obișnuită a cuvintelor („Uta, mîndră și albă, trăia lîngă scutul seniorului"), efectul slăbește, iar într-o construcție explicită se anulează, adică într-o formulare de felul acesteia: „Uta cea mîndră și albă trăia lîngă scutul seniorului".

Prima condiție este plasarea adjectivului înainte de substantiv, de care trebuie să fie despărțit prin verb sau prin grupul verbului. Altminteri, fenomenul poate să nu iasă în evidență. Versul *Brazi se leagănă în mușchi, ușori* din *Mă odihnesc lîngă o piatră de hotar* (L. Blaga) prezintă aceeași schemă ca și partea finală a strofei anterioare, cu singura deosebire că adjectivul este așezat după substantiv: *brazi . . . ușori*. Paradoxul se datorează verbului, care are calitatea de a atrage adjectivele aparent libere, adică neasociate explicit cu un substantiv. Dar chiar și atunci cînd rezolvarea se dă în favoarea adverbului ca circumstanțial, ea se produce tot prin verb. Să ne oprim din această perspectivă la *zadarnic*, *mai trist* și *opalină* din versurile lui I. Pillat:

Zadarnic aștepta-voi Sirenele să vie
— Mai trist de-a le cunoaște, de-a le dori mai trist —
Cînd steaua dimineții pe valul de-ametist
Aprinde opalină lumina ce scînteie.

(*Vocea de pe proră*)

Zadarnic este evident adverb; *mai trist* și *opalină* tot atît de evident sînt adjective, dar, spre a li se pune în lumină calitatea, e neapărată nevoie să interpretăm pe *mai trist* ca predicat, cel puțin virtual, zicînd, de exemplu, „deși voi fi mai trist dacă le voi cunoaște și dori". *Opalină* produce impresia de adverbializare din cauza locului ei în vers, loc în care ne-am fi așteptat să fi găsit pe *opalină* cu articol hotărît, iar pe *lumină*, fără articol hotărît, deci *opalina lumină*. Nu este exclus să se fi pornit de la așezarea banală a celor două cuvinte în grup, deci de la *lumina opalină* și apoi să li se fi inversat locul. Dificultatea constă în aceea că varianta *opalină* nu putea primi în aceste condiții articolul hotărît. De aceea, trebuie să admitem că *opalină* nu ține din punct de vedere sintactic de *lumina*, ci de *aprinde*, în timp ce, ca înțeles, se referă la *lumină*! În acest caz paradoxul despre care vorbeam apare în forma lui cea mai concludentă. A conchide că *opalină* trebuie considerat adverb înseamnă a institui o regulă nouă, potrivit căreia adverbul ar putea fi atît *opalină*, cît și *opalin*.

Nu numai femininele dau naștere la asemenea incertitudini, ci și pluralul adjectivelor, care produc în poezie, nu o dată, un scurt moment de derută, suficient totuși ca să oprească pe cititor și să-l îndrepte spre asocierea adjectivului plural cu verbul ca pe un adverb, pentru ca apoi el

să-şi dea seama că trebuia să facă raportarea la substantiv. E o pendulare pe care o întîlnim în situaţii ca cele din versurile următoare:

Pe undele încete îşi mişcă *legănate*
Corăbii învechite scheletele de lemn.
(M. Eminescu, *Împărat şi proletar*)

Piezişe cad lacrimi din veac
(L. Blaga, *Boală*)

Şi norii-n chiagul serii curg *vineţi* şi *băloşi*.
(T. Arghezi, *Triumful*)

Nu încape fireşte discuţie asupra caracterului de adjective şi atribute al pluralelor mai sus subliniate. În versul din *Triumful*, ultimele două pot foarte bine sta chiar lîngă substantivul lor, adică: „Şi-n cheagul serii, curg norii vineţi şi băloşi", ori: „Şi norii vineţi şi băloşi curg în cheagul serii". Dacă totuşi, în topica argheziană, ele par angajate pe calea adverbializării, aceasta se explică prin izolarea lor, ceea ce solicită gîndirea lor în postură de predicate. Cu alte cuvinte, enunţul ar putea deveni: „Norii curg în cheagul serii şi sînt vineţi şi băloşi" sau, fructificîndu-li-se calitatea de atribute: „Norii, care sînt vineţi şi băloşi, curg ...". Exact în aceeaşi situaţie se află *senine* din: *...despre rodii de aur, / care se coc, senine, în ger* (L. Blaga, *Iezerul*).

Formula cea mai concentrată e în versurile din *Împărat şi proletar*, unde *legănate* nu mai poate fi atît de uşor deplasat la unul din grupurile nominale (*corăbii învechite*, *scheletele de lemn*), deşi subiectul — *corăbii învechite* — îşi mişcă scheletele de lemn pe undele încete ale mării, deci lui i s-ar potrivi *legănate*, ceea ce se vede şi din continuarea imediată a poemului:

Pe undele încete îşi mişcă *legănate*
Corăbii învechite scheletele de lemn;
Trecînd încet ca umbre — ţin pînzele umflate
În faţa lunei care prin ele-atunci străbate,
Şi-n roată de foc galben stă faţa-i ca un semn.

În strofa precedentă, marea a fost înfăţişată într-o mişcare la care fantezia poetului a făcut să participe „lunca", „tainica pădure" şi „cîmpiile (azure)":

Scînteie marea lină şi plăcele ei sure
Se mişc una pe alta ca pături de cristal
Prin lume prăvălite; din tainica pădure
Apare luna mare cîmpiilor azure,
Împlîndu-le cu ochiul ei mîndru, triumfal.

Considerînd că mişcarea „tectonică" a mării, cu „plăcile" ei sure care se împing una pe alta ca nişte pături de cristal, imagine a unui soi de adîncă respiraţie a mării, se vede, ca să spunem aşa, cu „ochiul liber" în versurile lui M. Eminescu, am putea încheia prima parte a demonstraţiei privind pe *legănate*. Ea ne-a arătat că acest participiu adjectiv priveşte în planul expresiei subiectul. A doua parte a demonstraţiei se poate acum aborda

mult mai concis. *Legănate* are sens pasiv, deci e un predicat virtual căruia i s-a suprimat agentul. Acesta este *de (către) mare*. Cu el, enunţul ar lua aspectul: „Pe unde încete, corăbii învechite îşi mişcă legănate de mare scheletele de lemn", iar într-o ordine şi mai explicită a cuvintelor: „corăbii învechite, legănate de mare, îşi mişcă pe unde scheletele de lemn".

Participiul face adesea oficiul de a condensa o întreagă propoziţie, cum am văzut în treacăt şi în alt loc. Acesta este şi rolul lui *atinsă* din versurile:

În inima pădurii, stînd singură, tînjeşte
o tristă arătare cu ochi holbaţi şi plisc
de care luna însăşi, atinsă, îşi mînjeşte
cu scrum şi neputinţă tremurătorul disc.

(Şt. Aug. Doinaş, *Măria Sa Puiul de Cuc*)

Dacă gramatica românească ar accepta existenţa unui participiu absolut, *legănate* şi *atinsă* l-ar reprezenta perfect, căci fiecare condensează cîte o propoziţie; *atinsă* una cu valoare temporal-condiţională: „de care luna însăşi cînd (sau: dacă) se atinge, îşi mînjeşte cu scrum şi cu neputinţă tremurătorul disc"; *legănate*, una atributivă: „pe care le leagănă marea" sau „care sînt legănate de mare".

În aceeaşi categorie s-ar încadra *nearătată* şi *spartă* din fragmentul mai jos citat din *A unsprezecea elegie, I*, de Nichita Stănescu, interesant şi ca ilustrare a unui fals participiu, căci *nearătată* nu provine dintr-un verb negativ:

numai cel care e singur în sine
e însoţit; şi ştie că, nearătată, inima
se va prăbuşi mai puternic spre propriul ei
centru
sau,
spartă-n planete, se va lăsa cotropită
de vietăţi şi de plante,

Dar şi adjectivele care nu provin din verb se pretează la o utilizare de acest fel, chiar dacă nu întru totul identică, dar numai atunci cînd sînt clar izolate în enunţ, ca *diamantine*, de exemplu, din versurile:

... Şi cînd — diamantine —
Pădurile de gheţuri se vor ivi pe cline,
Încrezător, azvîrlă ciomagul de prisos...

(I. Barbu, *Gest*)

Schimbarea petrecută cu un probabil „pădurile diamantine de gheţuri" sau „pădurile de gheţuri diamantine" sau, în sfîrşit, cu „pădurile se vor ivi diamantine" depăşeşte simpla inversiune şi izolare a unui adjectiv, căci, aşa cum este el în vers, *diamantine* spune, înainte de orice, că „nişte lucruri sînt ca diamantele". Aflînd apoi că ele sînt *pădurile* sau *gheţurile*, se creează, pe lîngă efectul de surpriză la cititor, o tehnică de anticipare la poetul emiţător. Această corelaţie, determinată de utilizarea adjecti-

vului ca un termen absolut în enunț fiind o foarte puternică tentație poetică, se și concretizează frecvent, de exemplu în:

Suflete, nu te frînge cînd — superb —
Răsună glasul meu, străin de mine.
(E. Jebeleanu, *Ceea ce nu se uită*)

Uneori, prin izolarea în discuție, mesajul se încifrează, cum se întîmplă cu *bondoc* în versurile:

De piatra fîntînilor vechi să-și ascută
oțelul fricoaselor săbii, bondoc,
să doarmă cu-un ochi, iar în clipa temută
să-și mute osînzile toate din loc.
(Șt. Aug. Doinaș, *Crai de Ghindă)*

Cei cărora li se recomandă „să-și ascunză oțelul fricoaselor săbii" fiind bărbații „hîzi cu soții degerate", *bondoc*, deși cu totul insolit, trebuie totuși asociat cu *oțelul fricoaselor săbii*.

Nepotriviri de acest gen între structura de suprafață și cea de adîncime rezultă în ultimă instanță din împrejurarea că grupul nominal este în fond o construcție cu predicație suspendată, iar cînd are loc izolarea unui adjectiv (ca și a altor părți cu rol de atribut din grup) se trece de la cuprinderea sintactică la analiza grupului, și din acel moment, suspendarea amintită nemaiacționînd, ca mijloc de specificare a predicației se ivește copula. În consecință, entitatea funcțională a grupului se pierde. De aceea, în formulări ca cele pe care le-am avut mai înainte în vedere, două propoziții au fost c o n t r a s e într-una singură.

Gramatica mai nouă, privind aceste cazuri dintr-o perspectivă diferită de cea adoptată de noi aici, și anume din aceea a limitării predicației la verbul exprimat ca atare într-una din formele lui considerate p r e d i c a t i v e prin excelență, a denumit cei mai mulți termeni aflați în relația de adverbializare *elemente predicative suplimentare*. În ultimă instanță însă, chiar sub această denumire, recunoaștem faptul că propozițiile cu elemente predicative suplimentare sînt, dacă le cercetăm cu luare aminte, f r a z e, respectiv fraze c o n d e n s a t e într-o singură propoziție cu verb predicativ.

ELIPSA VERBULUI PREDICAT ȘI APOZIȚIA

Într-un foarte strîns raport cu organizarea mesajului poetic stau elipsa verbului predicat și apoziția. Amîndouă duc la comprimarea expresiei. Pentru elipsa verbului, de care ne ocupăm acum, nu vom lua în discuție cazurile cu totul evidente, cum este, de exemplu, următorul: *Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot, simfonie, / Din ochirile-ți murdare ochiu-aurorei matinal* (M. Eminescu, *Venere și Madonă)*, unde virgula dinainte de *simfonie* și de *ochiul-aurorei matinal* ține locul lui *făcui*. Absența predicatului din *(Iar legenda ei măreață veacul veacului o spune,) / Unda vîntului ce trece, seara orelor ce zbor* (Duiliu Zamfirescu, *La Misolonghi)* e și ea clară, căci în versul al doilea, înainte de *vîntului* și de *orelor*, lipsește *spune*. Tot astfel, în *e rece primăvara și golașă frunzătura* (I. Barbu,

Cercelul lui Miss), se presupune aproape de la sine că *e(ste)* a fost gîndit înainte de *golașă frunzătura* sau numai de *frunzătura*. Nu ne oprim nici la *Era verde nisipul, / galbenă marea, nesfîrșită speranța, / ascunsă îndoiala* (E. Jebeleanu, *Mic salt mortal)*, la baza căreia stă un model ca cel din versurile lui Duiliu Zamfirescu, nici chiar la *Și multe dureri-s, puține plăceri* (M. Eminescu, *Mortua est)*, deși *-s*, fără să se repete, îndeplinește cu o rară ingeniozitate poetică rolul de predicat nominal al ambelor părți ale versului.

Pentru utilizarea ceva mai complexă a elipsei, recurgem la *Somnoroase păsărele*, din care ne interesează mai întîi versul final al strofelor 1 și 4:

Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună!

Noapte bună! reapare aidoma la sfîrșitul strofei a patra. În celelalte două strofe, 2 și 3, versul final reprezintă o propoziție dezvoltată:

Doar isvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace;
Dorm și florile-n grădină —
Dormi în pace!

și, respectiv, un predicat nominal *(dulce!)*:

Trece lebăda pe ape
Între trestii să se culce —
Fie-ți îngerii aproape,
Somnul dulce!

Urarea *Somnul dulce*! are exact aceeași structură ca cea din *Să-mi fie somnul lin / Și codrul aproape* din *Mai am un singur dor*. Numai așezarea cuvintelor, persoana gramaticală și absența lui *și* din *Somnoroase păsărele* le deosebesc (a se vedea un posibil: „Să-mi fie codrul aproape, / Somnul lin").

Pentru *Noapte bună*! întregirea este dublă: una exterioară *(urez)*, a doua interioară *(o noapte care să fie bună)*. Impresia de formulare foarte eliptică se datorează modului în care spunem în românește „noapte bună", dar la aceasta se adaugă, în cazul poeziei lui M. Eminescu, o incertitudine foarte bine plasată de poet privind pe destinatar. Cui i se spune *Noapte bună*!? Somnoroaselor păsărele sau unei persoane a doua oarecare? Răspunsul poate fi aflat în *Dormi în pace*!, versul final din strofa a doua. Nu-i însă deloc greu să se vadă că această persoană ar putea fi *și ea* sau *numai ea vizată* de *Noapte bună*! În același timp, nu-i greu să se vadă nici că prima și ultima strofă din cele patru, cîte are „Somnoroase păsărele", adică tocmai cele care se încheie cu urarea curentă, nu au în interiorul lor nici un indice gramatical de persoana a doua, pe cînd strofele 2 și 3 o marchează discret prin forma verbului: *Dormi în pace*! și *Fie-ți îngerii aproape*. Dacă strofele 1 și 4 constituie cadrul, ele sînt ca două brațe care cuprind persoana a doua din celelalte strofe și atunci elipsa și neprecizarea

persoanei din ele devin expresia unei structurări interne a textului care sugerează imaginea unei ființe ținute în brațe, în timp ce i se cîntă o melodie de leagăn.

A fi, eliptic din „*Somnul* [fie-ți] *dulce*", dar sugerat de versul anterior, e, poate, cel mai frecvent verb care poate lipsi din structura predicatului. O ilustrare ne-o oferă *Plîns care se ascultă singur* de Ana Blandiana :

> Plîns care se ascultă singur,
> Zăpadă amară
> Topită în praf și polei,
> Moartă pe umerii paznicului
> Îmbătrînit de somnul de lumină,
> Zăpadă amară și firavă,
> Biată zăpadă,
> Frig nedecis și-ndurător
> Păstrîndu-mi insomnia fragedă
> Și spaimele moi,
> Zăpadă povestind o noapte
> Mult mai adîncă decît
> Ar putea să-și închipuie ziua,
> Cea mai plîngătoare zi,
> Zăpadă amestecată cu fructe putrezite
> Și cu sămînță de copii . . .

Poemul ca atare nu are predicat sau, poate, dimpotrivă, el este integral un predicat, căruia nu-i lipsește decît un *ești* ori nu *este* acolo unde se invocă zăpada.

Elipsa de copule pe schema *(tu) ești* stă, cu vizibile efecte de cascadă, la baza ultimei părți din *Plus unu mai puțin* de Nichita Stănescu. De la :

> Spune-mi, poate că tu ești dumnezeu
> și nu vrei, Asinule, să-mi spui că tu ești, —
> și mă disprețuiești că n-am patru picioare
> și nu vrei să-mi spui

se trece la partea care interesează în mod special discuția de aici :

> Șoarece tu, poate că tu ești,
> poate că tu, pomule, poate că tu
> șarpe, poate că tu,
> porcule, frînghie,
> sînge [,] roșcovă, poate că tu,
> nisipule, scoică, cerneală,
> poate că tu, sticlă,
> pasăre, roată, poate că tu
> sîrmă, urzică, păianjen,
> Petru, poate că tu,
> cuțit, bufniță, păpădie,
> dihor . . .

Eliptice, fără indicarea într-un punct sau altul a copulei, sînt şi enunţurile din strofa:

Pe vîrful unui munte — un obelisc;
pe capul lui — un con de brad; în fruntea
acestuia — un ac; şi-n vîrful lui
tărîmul meu, împărăţia clipei.
(Şt. Aug. Doinaş, *Tărîmul meu*)

Cînd nu copula, ci un verb obişnuit se află în elipsă, dacă a fost o dată exprimat, iar construcţia se menţine, el este presupus în toate locurile unde ar fi putut să apară, ca în strofele de mai jos din *Amorul unei marmure* de M. Eminescu:

(Căci mie mi-a dat soarta amara mîngîiere
O piatră să ador).
Murindului speranţa, turbării răzbunarea,
Profetului blestemul, credinţei Dumnezeu,
La sinucid o umbră ce-i sperie desperarea,
Nimic, nimica eu.
Nimica, doar icoana-ţi, care mă invenină,
Nimic, doar suvenirea surîsului tău lin,
Nimic, decît o rază din faţa ta senină
Din ochiul tău senin.

De la *mie mi-a dat* se trece, prin altă persoană gramaticală, la *Murindului* (i-a dat) ... Schimbarea de pronume, respectiv de persoană a verbului, este implicată, ca şi negaţia din strofa a doua. *Nimica* (nu mi-a dat) ... etc., ca şi, în altă ordine de idei, anacolutul din *Nimic, nimica eu*, din cauza căruia ideea verbală nu mai este cea din *a da*, ci din *a avea*.

În situaţiile în care un verb este elidat în mai multe puncte din enunţ, sensul lui global se poate menţine, în genere fără schimbări sensibile, ca în versurile 2—4 din *Amicului F.I.* de M. Eminescu:

Numai prin chaos tu îmi apari,
Cum [x]* printre valuri [x] a navei velă,
Cum [x] printre nouri [x] galbenă stelă **,
Prin neagra noapte cum [x] un fanar.

Deşi strofa a cincea din *Junii corupţi* are o topică foarte contorsionată pentru felul general de a compune al lui M. Eminescu, ea ni se pare totuşi că, din punctul de vedere al elipsei, este mai mult decît instructivă, căci, după părerea noastră, tocmai elipsa este una din cauzele inversiunilor neaşteptate din text:

Vă văd lungiţi pe patul juneţii ce-aţi spurcat-o,
Suflînd din gură boala vieţii ce-aţi urmat-o,
Şi arşi pîn-în rărunchi;
Sau bestiilor care pe *azi* îl ţin în fiară,
Cum linguşiţi privirea cea stearpă şi amară,
Cum cădeţi în genunchi!

* Semnul [x] indică locul unde s-ar putea plasa ideea din *apărea*, prezentă în primul vers.

** Un singular făcut, după toate probabilităţile, de poet pe baza pluralului.

Este versul al treilea din strofa de mai sus eliptic de *(vă) văd* sau a suferit numai o inversiune și — în ordinea curentă a cuvintelor — prima parte a strofei ar trebui citită „Vă văd lungiți pe patul juneții ce-ați spurcat-o / Și arși pînă-n rărunchi / Suflînd din gură boala vieții ce-ați urmat-o"?

Plasarea versului 3 în felul arătat reduce considerabil necesitatea specificării lui *(vă) văd*, deși el rămîne presupus. Dacă și versurile 4, 5, 6 sînt construite pe același tipar, ele arată, cu predicatul explicit, astfel: „Sau (vă văd) / Cum lingușiți privirea cea stearpă și amară / Cum cădeți în genunchi / bestiilor care pe azi îl țin în fiară!". Reconstituirea elipsei lui *vă văd* este de data aceasta edificatoare.

Sînt însă și contexte în care un s i n g u r verb presupus absent nu satisface analiza. E nevoie de c î t e v a verbe din arii semantice mai mult ori mai puțin apropiate, ca în versurile 3 și 4 din prima strofă a poemului arghezian *Din nou*:

> Din nou străbate iarna, întocmai ca-n trecut,
> Cu aceleași obiceiuri mereu nestrămutate!
> Ostrețe [x] pînă-n ceruri, [x] miresme pipărate,
> [x] Movili de crizanteme, și-[x]un vînt ce-a mai bătut.

Grupurile nominale din text nu țin de *străbate*, nu par apoziții la *obiceiuri* și nici la *iarnă*, cu toate că iarna este caracterizată prin „ostrețe pînă-n ceruri, miresme pipărate . . .". Se poate, pe de altă parte, considera că nu e vorba decît de nerepetarea prepoziției *cu* înaintea versurilor 3 și 4 sau în interiorul lor, acolo unde am pus semnul [x]. Nucleul de referințe ar fi atunci: „iarna străbate lumea și ajunge la noi cu aceleași obiceiuri nestrămutate, cu ostrețe . . ., cu miresme . . . etc.)". Dar în felul acesta s-ar forța puțin interpretarea din cauză că am făcut ca versurile 3 și 4 să depindă de *străbate*: „străbate iarna . . . cu ostrețe . . ., cu miresme . . ., cu movili . . . etc.". Ambele soluții contrazic intenția poetului, care a marcat-o prin scindarea dintre versul al doilea și al treilea. Respectînd-o, ajungem la concluzia că tot mai potrivită este considerarea versurilor 3 și 4 ca eliptice. Dar în acest caz, în punctele notate cu [x] e nevoie în primul de *ridică*: „(iarna) *ridică* sau *urcă* ostrețe pînă-n ceruri", în al doilea: de „*aduce* (sau *face să se iște*) miresme pipărate", în al treilea de „*îngrămădește* / Movili . . .", iar în al patrulea de „*stîrnește* un vînt . . .".

Această ultimă lectură ni se pare mai adecvată întregului poem, în care iarna are frumusețe, dar e și prilej de strîmtorări și tristeți:

> Cît timp măcar gîndirea n-o vrea să se dezvețe
> În mijlocul acestei corecte repetiții
> Pentru-ngrășarea ierbii și altoitul viții
> Și să renunțe-odată la doruri și tristețe?

Uneori, ca și cum ar consta dintr-o așezare a cuvintelor necondiționată de vreun verb, elipsa pare absolută, în sensul că nu se simte nevoia predicatului. Primele două versuri din *Viziune geologică* de L. Blaga, din

care reproducem o parte mai mare ca să se vadă bine legăturile, sînt în această situație:

Sub piscuri mari, în munte, o căldare de bazalt.
Un pas, și-apoi abrupt — tărîmul celălalt.

O amintire stranie și fără de-ntreruperi
îmi stăruie adînc, în miros verde de ienuperi.

O amintire grea apasă. Ca din alte ere,
spre care sîngele și astăzi mult se cere.

Aice mai stătui, aievea sau în vis, cîndva,
mai sus, mai jos, cînd pisc și iezer nu era.

Sugerarea unei duble viziuni, cu ajutorul a numai cîtorva verbe la prezent și imperfect, e clară după *era*. Ar trebui deci ca imaginea inițială să se plasaze în prezent, iar verbele absente să fie și ele gîndite la acest timp. Ele s-ar reduce, de fapt, la *a fi*, dar numai dacă ne impunem cu orice preț această reducere severă. Dacă nu, pot fi introduse și altele, de exemplu: „*faci* Un pas și-apoi *dai de, îți apare, se deschide, se ivește, vezi, intri, pătrunzi* etc. în tărîmul celălalt". Ansamblului i se potrivește mai bine a doua formulă.

O decodare de același tip, dar mult mai ușor de făcut, cer și versurile din *Cîntecele stepei* de I. Pillat, în care se imită o poruncă. De aici par a fi fost scoase prin elipsă verbe ca *să fie, să stea* în această formă ori în cea de imperativ: *stați, așezați-vă, rînduiți-vă* ori *stai*!:

La pîndă, la pîndă
Oigur lîngă oigur!
Și stepa împrejur
Cu aura ei plăpîndă...
La pîndă, oigur!

Aspectele principale ale elipsei verbului rezultă din compararea structurii morfosintactice ca structură de suprafață a enunțului cu ceea ce considerăm că se găsește în structura de adîncime. De aceea se poate spune că uneori avem de-a face cu absența unui singur verb, iar alteori, cu absența mai multora. Aducînd pe acestea din urmă — cu titlu ilustrativ și explicativ — în structura de suprafață, am modificat inevitabil textul, dar altă cale mai s i m p l ă pentru a demonstra relația amintită nu ne-a apărut deocamdată. Am putea proceda la fel și cu formele zise nepredicative (gerunziul, participiul, infinitivul, supinul). Dintre ele, numai gerunziul și rareori infinitivul ar fi fost mai semnificative, dar aducerea lor în demonstrație nu ar face decît să schimbe echivalentele. Nu ar avea mare importanță dacă, în ultimele versuri citate din poemul lui T. Arghezi, în loc de „ostrețe *ridică* pînă în ceruri", am fi recurs la un gerunziu zicînd: „*ridicînd* ostrețe pînă în ceruri" și nici dacă am fi procedat astfel și la celelalte elipse.

Să admitem așadar că absența aceluiași verb, indiferent în ce formă gramaticală a fost gîndit, constituie o clasă de elipse, în timp ce absența unor verbe cu valori semantice distincte în diferite locuri din enunț reprezintă altă clasă. Dacă am lua în considerație aspectul strict formal al chestiunii, toate verbele utilizate s-ar putea reduce la *a fi*, *a avea* și la *a*

face, urmate de acele calificative nominale din care se deduce semantica fiecărui verb particular din enunț. În felul acesta s-ar scoate la iveală valoarea fundamentală a acelui verb și s-ar descoperi de ce idee a ținut seamă poetul făcînd asocierile din versurile sale.

Principala calitate a apoziției este autonomia ei față de GN pe lîngă care funcționează. Această autonomie presupune o discontinuitate, o ruptură în text datorată eliminării verbului. În *Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulcii cerului fiaștri* (M. Eminescu, *Călin*), *scurge* nu este repetabil înainte de *dulcii cerului fiaștri*, deși, cum se știe, apoziția este considerată un echivalent semantic perfect al termenului determinat și este clar că *dulcii cerului fiaștri* = „ochii tineri, lucitori ca aștrii cerului". Ruptura rezidă în obligația ca, la interpretare, să se introducă alt verb, în speță pe *a fi* înainte de *dulcii cerului fiaștri*.

Dacă nu se produce nici o discontinuitate, termenii afectați de elipsă nu sînt însă apoziție, cum nu sînt cei din ultimul vers din seria de mai jos:

Mi-ar părea superbă, dulce o bucată din Homer,
Un palat borta-n părete și nevasta — o icoană.
(M. Eminescu, *Cugetările sărmanului Dionis*)

Absența predicatului verbal este incontestabilă și în comparații, dar textul nu suferă nici rupturi, nici discontinuități. Cînd avem, de exemplu, *Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic, / Rumenind străvechii codri și castelul singuratic* (M. Eminescu, *Călin*), *ca o vatră de jăratic*, fie că depinde de *răsare*, fie că depinde de *rumenind*, nu constituie o ruptură chiar prin faptul că *răsare* poate fi repetat în minte înainte de comparație. Comparația a d a u g ă o însușire termenului comparat; apoziția nu are asemenea efecte. Dacă în versul întîi din *Călin*, *vatră de jăratic* ar fi fost apoziție, deci dacă ar fi fost „Pe un deal răsare luna, vatră de jăratic" . . . etc., s-ar fi produs discontinuitate, ceea ce ar fi făcut ca centrul tabloului să fi fost ocupat de ideea din apoziție.

Așadar, e foarte posibil, potrivit cu cele spuse mai înainte, ca un substantiv izolat printr-o discontinuitate să fie apoziție, iar altul, în același text, tot izolat, să nu fie. Aceasta este situația în versurile următoare din *Selim* de I. Barbu:

Cînd — ghindă cafenie — picau jos cărăbușii;
[. . .]
Dar fețe mai lățoase, mai cornorate — turmă
Nășteau sub țarc de gene . . .
[. . .]
Alvițe rumenite, minuni de acadele
Sticloase — numai tremur, văpăi de ape — . . .

În primul vers, pe *ghindă cafenie* îl socotim apoziție. Nici *tremur*, și nici *văpăi de ape* nu prezintă dificultăți. Ele sînt apoziții care determină diferențiat grupurile nominale *alvițe*, *rumenite*, *minuni de acadele sticloase*, dar numai dacă știm că *alvițele rumenite* sînt gogoșele de griș, lapte și zahăr rumenite în tigaie, o delicatesă populară din sud-estul țării, numită aici și *alva* turcească. De aceea pot fi *numai tremur*!

Împotriva aparențelor, *turmă* din al doilea vers nu este apoziție. Demonstrația noastră pornește de la accepția care trebuie dată lui *năș-*

teau. Dacă el înseamnă „generau", „făceau să se nască, să se ivească, să apară", interpretarea cea mai îndrăzneaţă este: „dar fețe mai lăţoase generau sub ţarc de gene (o) turmă de fețe mai lăţoase ... etc.". Dacă el înseamnă „se năşteau" ca reflexiv, se poate spune că sensul este „dar feţe ... se năşteau ca o turmă" ori: „în turmă". În ceea ce ne priveşte, preferăm prima interpretare, mai apropiată de felul nostru de a înţelege poemul.

După cum s-a putut vedea şi pînă aici, prin apoziţie se conectează din punct de vedere semantic două zone de semnificaţii, punîndu-se semnul egalităţii între doi referenţi distincţi, ca şi cînd ar fi numiţi prin două sinonime foarte apropiate. În cadrul, cu intenţie limitat în care apar, avem de fapt sinonime, de vreme ce cuvintelor în cauză li se atribuie dreptul de a prezenta acelaşi obiect, dar nu tautologic, ceea ce face ca diferenţele dintre ele să dinamizeze imaginea.

Pentru ca acest fel de sinonimie să se realizeze, în structura de adîncime e nevoie de *a fi* în calitate de copulă. În *Religia — o frază de dînşii inventată* (M. Eminescu, *Împărat şi proletar*), ca şi în *Moartea — o formă a înţelegerii noastre* (Şt. Aug. Doinaş, *4 octombrie 1964*), lucrul este evident. Întemeiată pe o asemenea relaţie,apoziţia se produce deseori surprinzător de simplu. Să comparăm din această perspectivă versul de mai sus din *Împărat şi proletar* cu primul din cele două care urmează din *Înger şi demon*:

Ea? O fiică e de rege, bolondă-n diadem de stele,

şi cu două din versurile anterioare (strofa a şasea a poemului):

Ea un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează;
Ea o inimă de aur — *El* un suflet apostat,

spre a vedea cît de uşor se produce trecerea, căci era posibilă şi formula: „Ea-i un înger ce se roagă — El i-un demon ce visează, / Ea-i o inimă de aur — El i-un suflet apostat" (Evident, nu intră în discuţie alte consecinţe ale transformării).

Adresarea prin întrebare directă sau prin poruncă, sfat etc. este calea cea mai simplă de apariţie a unei apoziţii:

Ce-ţi lipseşte oare ţie, blond copil cu-a ta mărire,
Cu de marmur-albă faţă şi cu mînile de ceară,
Văl — o negură diafană mestecată-n stele; — clară
E privirea-ţi inocentă sub a genelor umbrire;

Ce-ţi lipseşte să fii înger — aripi lungi şi constelate.
Dar ce văd: Pe-a umbrei tale umeri vii ce se întinde?
Două umbre de aripe ce se mişcă tremurînde,
Două aripe de umbră către ceruri ridicate.

Adresarea de faţă îngăduie stabilirea unui „aparteu", a unei atmosfere de intimitate. În consecinţă, şi elipsa din *Văl — o negură diafană mestecată-n stele* se poate înţelege ca o împletire între întrebare şi răspuns: „Văl îţi lipseşte? Vălul există însă. El e o negură diafană ... etc.".

Pe acelaşi model se nasc şi se înşiră apoziţiile în *Psalmul de taină* de T. Arghezi. După începutul:

O, tu aceea de-altădată,
ce te-ai pierdut din drumul lumii!

vine seria de apoziţii:

Femeie răspîndită-n mine
[...]
Pur trandafir, bătut în cuie
de diamant pe crucea mea
[...]
Cămin al dorurilor mele,
fîntîna setii-nverşunate.
Pămînt făgăduit de ceruri
cu turme, umbră şi bucate.

În acest cadrul foarte propice, elipsa şi apoziţiile apar aproape spontan. Vezi, de exemplu:

Fulg limpede şi pur,
Te-aştept să te scobori,
Petală de pe flori
Sădite în azur

(T. Arghezi, *Zăpadă*)

Odată admisă această tehnică, se construiesc apoziţii pentru *eu* (= poetul):

Eu singurul, cît de tîrziu!
Slugă şi domn
al veghierilor — plec după tine
în largul meu somn.

(L. Blaga, *Veghe*),

pentru *eu* (= poetul „vorbitor") şi pentru *tu*, receptorul, mai mult ori mai puţine imaginar:

Al seminţiei mele cel din urmă sînt.
Pumn de lumină — tu, pumn de pămînt.
Tu *rodie*,
Tu floare mie, cu puteri de zodie,
unde şi cînd găsi-voi singurul cuvînt
în cercul nopţii să te-ncînt?

(L. Blaga, *Ardere*)

Pentru *eu*, aici Diogene *(un crin de foc ...)*:

Lumină sînt şi adevăr al vieţii:
un crin de foc cu vine străvezii.

(Şt. Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene*)

Pentru „noi", aici creatorii *(păstori de crizanteme)* ... :

O zi mărunţi, o noapte aprinşi cu foc de aştri,
Cînd răstigniţi, cînd slobozi şi mari şi-adesea mici,
Păstori de crizanteme, păstori pentru furnici ...
(T. Arghezi, *Poate că este ceasul*)

Într-un fel şi la baza apoziţiei *Treime regăsită* din :

noi doi, şi el, Treime regăsită,
am fost un singur punct în timp şi spaţiu.
(Şt. Aug. Doinaş, *Întîlnirea de la Bruxelles*)

stă o deplasare de persoană, în sensul că în „noi" este declarat părtaş şi „el" la *Treimea regăsită*, dar precizarea este cuprinsă în semnificaţia gramaticală a lui „noi".

Din mulţimea enormă a apoziţiilor care nu angajează prin adresare prima sau a doua persoană am ales numai cîteva, pornind de la plasarea lor faţă de elementul determinat. Cum numărul celor aşezate înaintea determinatului este fără discuţie mai mic decît al celorlalte, exemplele noastre sînt din prima categorie. Unul este din *Nici un catarg* de I. Pillat :

Să văd în vis
Pe cer deschis
Prin gene
— Tainic trimis —
Să văd în vis
Steaua Hesper
Urcînd pe cer
Alene.

Al doilea, din acelaşi poet, din *Thebaidă* :

Piere, brîu cusut cu aur, prins în boabe de mărgean,
Nilul presărat cu ibişi în a zilei agonie.

Dacă, în primul vers dintre cele mai jos citate, *haimana* este substantiv — şi nu substantiv în funcţie de adjectiv — el trebuie considerat apoziţie :

Şi haimana şi pururi încăierat cu vîntul :
Din tîrg, în mahalale; din Schei, în vrun cătun,
Un strigăt de-înserare îşi trăgăna cuvîntul
Ca o manea de moale şi larg : — „Hai, bragă bun !"
(I. Barbu, *Selim*)

Raritatea apoziţiilor aşezate înaintea determinatului e un fapt care merită să ne reţină o clipă atenţia, căci, în poezie, celelalte calificări, în primul rînd adjectivele, dar cam în aceeaşi măsură şi substantivele în genitiv, apar mult mai frecvent pe primul loc. Una din cauze este însăşi autonomia apoziţiilor, alta, un corolar al precedentei, este calitatea lor de a plasa înţelesul termenului determinat către o nouă zonă semantică. Prin urmare, configuraţia determinărilor este inversată.

La fel de importantă pentru concentrarea expresiei poetice este și utilizarea unui cuvînt, în speță a unui substantiv, fără legătură sintactică explicită cu ceilalți termeni ai enunțului, ca *regină* din următorul vers:

Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer
(M. Eminescu, *Venere și Madonă*)

sau ca *nălucă* din

Ne amăgești nălucă și astăzi ca și ieri.
(I. Pillat, *Stelei Hesper*)

sau ca *nălucă de pripas* din:

[...] Oare-i mai bine
să stai pe pod, nălucă de pripas,
pînă ce vine dangătul la tine ...?
(Șt. Aug. Doinaș *Tărîmul cu clopot*)

Ele nu sînt firește vocative! Aceasta rezultă și mai clar din exemple ca:

S-o-mprăștiem, *sămînță*, pe șesul viitor
(T. Arghezi, *Poate că este ceasul*)

sau ca *pădure* din:

Copacul viețuiește și s-a-nmulțit pădure
(id., *Om cu om*)

sau ca *grinzi* din:

Vicleanul ferăstrău,
[...]
Care-și strecoară firul ca luciul de oglinzi
În curmeziș, prin codri, și îi despică *grinzi*
(id., *Născocitorul*)

Ceva mai complicat se prezintă lucrurile cu *movilă* din:

Iar sus, urcînd, movilă, prin negurile plate,
Morți goi, ce-în sfori de sînge stau cobză înnodați,
Se-întorc la orbul lumii căscînd din beregate.
(I. Barbu, *Măcel*)

Stabilirea funcției sintactice are consecințe pentru determinarea semnificației lor în vers. Dacă pe *regină* din *Venere și Madonă* l-am considera vocativ, versul ar însemna: „regină! (Rafael) te-a văzut plutind printre îngerii din cer" ceea ce nu e posibil. *Regină* n-ar putea fi decît o completare a predicatului: „(Rafael) te-a văzut (te-a imaginat ca pe o) regină printre îngerii din cer" sau — foarte puțin probabil — „tu erai ca o regină printre îngerii din cer". Echivalările arată că, în terminologia unor gramatici actuale, *regină* corespunde întru totul așa-numitului element predicativ suplimentar. Cum și celelalte substantive din versurile anterior citate se află în aceeași situație, nu vom mai reveni asupra acestei

ipoteze. Semnificaţia cea mai apropiată de spiritul poemului lui M. Eminescu ni se pare „(Rafael) te-a văzut (te-a imaginat ca pe o) regină printre îngerii din cer" şi pe aceasta o adoptăm. Ea arată că de concentrarea enunţului este responsabil verbul, printre ale cărui valori semantice figurează şi aceea de „a imagina, a-şi închipui".

Construcţiile din versurile lui T. Arghezi citate, lîngă care stă foarte bine şi cunoscutul *Pe umeri pletele-i curg rîu* al lui G. Coşbuc, iar din creaţia mai veche *cobe* din *Zburătorul* lui I.Heliade Rădulescu *(Tîrzie astă-seară răsare-acum şi luna !) Şi, cobe, cîteodată tot cade cîte-o stea*, sînt, după părerea noastră, construcţii absolute, contrageri din propoziţii cu subiect şi predicat excluse prin elipsă. Într-adevăr, *sămînţă* din versul *S-o-mprăştiem, sămînţă, pe şesul viitor* se transpune în „făcînd" sau „după ce am făcut ca cenuşa stinsă pe vechile altare să devină sămînţă", cum rezultă şi mai limpede din strofa întreagă :

Să luăm cenuşa stinsă a vechilor altare
Să-i dăm din nou văpaia şi-un fum mai roditor,
S-o-mprăştiem, sămînţă, pe şesul viitor,
Nădăjduind culesul tîrziu, cu întristare.

Metafora din *cenuşa stinsă a vechilor altare* pentru experienţa unei vieţi acum în declin, dar care trebuie să rodească pe şesul viitor, ducea în logica poemului la imaginea *seminţei*, altă metaforă.

În *(Copacul . . . s-a-nmulţit) pădure* şi în *(Vicleanul ferăstrău . . . prin codri . . . îi despică) grinzi*, *pădure* şi *grinzi* sînt construcţii absolute, ca şi *sămînţă ;* deci : „copacul . . . s-a înmulţit şi s-a făcut (a devenit) pădure" ; „vicleanul ferăstrău despică codrii şi îi face grinzi".

În fragmentul din *Măcel* al lui I. Barbu, problema este dacă *movilă* şi *morţi goi* sînt în relaţie de apoziţie, deci dacă acei *morţi goi* ni-i reprezentăm împreună ca pe o *movilă* prin *negurile plate* sau dacă, dimpotrivă, se insistă asupra mulţimii de morţi goi ce-n sînge stau cobză înnodaţi, *movilă* nefiind decît indicarea, foarte învăluită, a unui element din peisaj. Se pare că poetul a şi vrut să le combine în aşa fel încît să evoce tensiunea luptei dintre vîntul aducător de furtună şi soare : *Un soare fără spiţe de raze, spre apus, / Părea un ochi cu fiere umplut, şi cu obidă*, pentru că *În trînta pătimaşă, în strîngerea virilă, / S-au frămîntat oţeluri cu aşchii de şindrilă / Şi lupta geme încă prin aburii lăsaţi.*

După ce *în trînta pătimaşă* şi *în strîngerea virilă* a soarelui cu vîntul s-au produs fulgere şi trăsnete *(s-au frămîntat oţeluri cu aşchii de şindrilă)*, pe cîmpul de bătaie rămîn *morţi goi . . . căscînd din beregate la orbul lunii*, *movilă* care u r c ă *prin negurile plate.*

Dezambiguizarea — cît e posibilă pentru ermetismul poemului — trimite la considerarea lui *movilă* ca o construcţie absolută : „morţii goi s-au făcut ori s-au îngrămădit într-o movilă etc.". Ei sugerează, evident, norii, imagine — trebuie să recunoaştem — puternică şi inedită.

O CONDENSARE APARTE : CEA PRIN DATIV

În unele enunţuri poetice o formă de genitiv-dativ face impresia că ţine simultan de un nume şi de un verb, o ambiguitate foarte interesantă. Dativul, la rîndul său, este capabil prin el însuşi să comprime expresia.

Ilustrările pe care le aducem în discuție nu sînt singurele posibile, dar, în general, numărul cazurilor este mic. Unele, deși par că se includ în categoria amintită, reprezintă în realitate licențe poetice pentru grupuri nominale din care lipsește unul din termenii seriei *al, a ai, ale* înainte de genitiv, de exemplu: la M. Eminescu, în următoarele două versuri din *Amicului F.I.*: *Candela ștersei d-argint icoane / A lui Apolon, crezului meu*, unde absența lui *a* dinaintea *crezului meu* pare să se fi produs printr-un fel de atracție datorată mărcii evidente a genitivului precedent. Unei licențe de același gen ar trebui să-i subordonăm și evitarea lui *al* din versul al doilea din strofa de mai jos, tot a lui M. Eminescu:

Și se poate ca spre răul unei ginți efeminate,
Regilor pătați de crime, preoțimii desfrînate,
Magul, paza răzbunării, a cetit semnul întors;
Și-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,
Astupînd cu el orașe, ca gigantice sicriuri
Unei ginți ce fără viață-ngreuia pămîntul stors.
(M. Eminescu, *Egipetul*)

După versul al doilea, în locul unde ar trebui să apară *al*, am putea citi, mental evident, cuvîntul sau grupul substituit, adică: (spre răul) *Regilor pătați de crime* și, în continuare, (spre răul) *preoțimii desfrînate*, căci, după toate aparențele, poetul nu a vrut să repete *spre răul*, ceea ce ar explica situația din primele două versuri, *regilor* și *preoțimii* fiind subordonate, ca și cum elementul lor regent ar fi fost reluat. Soluția nu este însă aplicabilă la ultimele două versuri, cele în care orașele astupate de „tot nisipul din pustiuri", ridicat de vînt, devin „gigantice sicriuri". Deși inteligibilă fără efort, exprimarea este totuși atît de comprimată, încît o explicitare a ei ar trebui să arate cam în felul următor: „vîntul a ridicat tot nisipul din pustiuri și a astupat cu el orașele unor ginți care îngreuiau pămîntul stors, făcînd din acele orașe sicrie gigantice". În ambiguitate este aici *unei ginți*, fiindcă la ea se pot referi *orașele, astupînd* și *sicriurile*. Cea mai neobișnuită construcție pare „astupînd cu el ... unei ginți", căci *unei ginți* ar putea să fie dativ al interesului, cu sensul de „în defavoarea, în dezavantajul unei ginți efeminate" etc. Or, în poemul în discuție, *unei ginți* este în simetrie cu ceea ce am văzut că vrea să spună poetul și prin „(spre răul) regilor ..., (spre răul) preoțimii ..."

M. Eminescu întrebuințează și în alte locuri o formă de genitiv-dativ cu dublă valență. (Vezi discuția privind versul *Sau bestiilor care pe azi îl țin în fiară* din *Junii corupți*, p. 133. În același poem, într-o poziție similară este și ultimul din versurile mai jos citate:

Vedeți cum urna crapă, cenușa reînvie,
Cum murmură trecutul cu glas de bătălie
Poporului roman.

Tentația de a face ca *poporului roman* să depindă de *murmură* trebuie evitată, căci compromite semnificația autentică. Lectura își are cheia în aluzia din *urna crapă* și *cenușa reînvie*, ambele avînd ca atribut *poporului roman*, și în fapt despre trecutul lui care *murmură ... cu glas de bătălie* este vorba. El *murmură* ieșind din urna care crapă înviindu-l din

cenușă. Ultimul vers e deci un genitiv fără indice gramatical. Jocul acesta este de multe ori foarte liber la M. Eminescu. Numai în *Epigonii* găsim :

Eliad zidea din visuri și din basme seculare
Delta biblicelor sînte, [x] profeților amare.
[. . .]
Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită,
[. . .]
Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,
Preot [x] deșteptării noastre, [x] semnelor vremii profet.
Iar *Negruzzi* șterge colbul de pe cronice bătrîne
[. . .]
Zugrăvește din nou iarăși pînzele posomorîte,
Ce-arătau faptele crunte [x] unor domni tirani, vicleni.

Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită [x]
Unor lucruri nexistente; carte tristă și-ncîlcită.

În sfîrșit, în două versuri din *Scrisoarea I :*

Toate micile mizerii [x] unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit.

Limpede ca echivalent al unei construcții prepoziționale apare dativul *degetelor* = „pentru degete", „pe degete", deși lipsește specificarea din care să rezulte că inelele sînt răsucite dintr-un fir de grîu neînflorit :

Rupi un fir de grîu neînflorit,
Răsucești inele degetelor moi,
Umbre mari s-au zămislit în noi
Și aripi de răcoare-au fîlfîit.
Zaharia Stancu *(Duminecă)*

Cu dativul, o îndrăzneală sintactică și-a îngăduit Duiliu Zamfirescu în *Miriță, XIII*, scriind : *Zboară țestelor de dușman creierii pe bătătură.* Tot versul e o construcție care surprinde, deși, dincolo de aspectul sintactic, ea se caracterizează prin lipsa oricărei ambiguități. Într-o topică obișnuită se ajunge la „Zboară creierii țestelor de dușman pe bătătură", formulă similară cu expresia *a zbura creierii din cap*, eventual după *a zbura creierii capului.* Dacă este posibilă echivalarea *creierii din cap* cu *creierii capului*, deci a unui circumstanțial cu un genitiv, și mai ușor ar fi să se angajeze un dativ în această direcție.

Așa se pare la prima vedere că stau lucrurile cu dativul din prima strofă a poemului *Timbru* de I. Barbu, despre care T. Vianu spunea că „cimpoiul răsunînd pentru poet într-o luncă veștedă, cele două impresii concomitente determină sugestiva asociație *cimpoiul veșted luncii*" [3]. Problema este însă mai complicată. În varianta anterioară a poemului, intitulată *Apropiat* și reprodusă în note de Romulus Vulpescu în ediția poeziilor lui I. Barbu, versul în discuție avea un circumstanțial acolo unde ulterior va fi preferat dativul; el era :

Cimpoiul trist în luncă și fluierul în drum. Ce-i drept, în această versiune, *veșted* lipsește iar *trist* era atribut pentru *cimpoi*, ceea ce înseamnă că versul a fost prelucrat în direcția „ermetizării", cum a fost de altminteri și al doilea, care era : *Durerea fiecărui frămîntă :-încet, mai tare.* Și versurile

[3] Ap. Ion Barbu, *Poezii*, ed. R. Vulpescu, p. 456.

următoare (3 și 4) erau mai puțin încifrate (nu discutăm dacă și mai realizate estetic): *Dar: piatra-în rugăciune, copacii-în despuiere:/ Dar unda logodită sub cer vor spune-o, cum?* În forma definitivă, strofa a devenit:

Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum,
Durerea divizată o sună-încet, mai tare...
Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

Cercetarea modificărilor scoate la lumină o întreagă tehnică de condensare voită a expresiei, în care *luncii* deține, alături de *veșted*, o incontestabilă prioritate. Dacă *luncii* a fost gîndit ca un locativ — cum sugerează *din luncă*, folosit în versiunea inițială — sensul global al strofei ar fi aproximativ acesta „cimpoiul din luncă sau fluierul din drum fac să răsune durerea — mai intens ori mai slab — și o fac să se fragmenteze (căci e d i v i z a t ă), dar piatra în rugăciune, huma despuiată și unda logodită sub cer — (cum) o vor face să răsune?"

Răspunsul e dat în strofa a doua:

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Contingentul este deci incapabil de a realiza o melodie divină, ca melodia creării ființei feminine *(al Evei trunchi de fum)* dintr-un principiu masculin *(din coasta bărbătească)* pentru care se cere un „*timbru*" cu totul aparte: ca *foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare*, de o parte, *lauda grădinii de îngeri*, de alta.

Cît privește pe *veșted*, în afară de faptul că introduce semnificația lui, mai puternică decît a lui *trist*, ne putem întreba dacă nu este adverbial, în speță: „cimpoiul ... sună veșted în luncă" sau „sună veșted luncii", fără să renunțăm la ideea că *luncii* are valoare circumstanțială, căci dacă ar fi un *dativus commodi* întreaga interpretare ar trebui revizuită [4].

Atracția dativului asupra lui I. Barbu e indiscutabilă. Ca dativ al interesului, el figurează în versurile *Consimțind o plecăciune insulelor hiacintii, / Cartea Crailor la fila cea mai turbure-o deschid* din *Protocol al unui club Mateiu Caragiale*, unde interpretarea e simplă, ca și în:

Gheritei sfintei Caterine,
Fecioarei docte din Bizanț,
Atîrn un ex-voto de rime
Asemeni ei: Jehanne de France.

Acelui glas, acelor harfe
În mistici nupții mă conjug,
Ajunse, auzite doar pe
Cel mai înalt, extatic rug.

(Dedicație)

[4] După părerea lui Șerban Cioculescu, *O privire asupra poeziei noastre ermetice* (articol scris în 1934), „sensul adevărat [...] este acela al instrumentului care pare atît de veșted și de uscat față de cromatica și simfonia naturii" (în vol. *Poeți români*, Edit. Eminescu, București, 1982, p. 445—446). Pentru Ecaterina Mihăilă, *Receptarea poetică*, București, Edit. Eminescu, 1980, p. 63, atît semnificația după care eșecul cîntecului (poeziei) se datorează capacității pierdute a instrumentului de a comunica durerea, cît și aceea după care comunicarea nu se realizează din cauza artistului (dacă *veșted* determină pe *sună*) coexistă.

Absența pronumelui de reluare *îi* dinaintea versului al treilea din prima strofă, ca și a altor forme de pronume în situații similare, e, fără îndoială, o licență. O întînim însă și la alții.

În sfîrșit, încă un exemplu, *lirei noastre* din *Tante Buhr*, tot la I. Barbu: *Purtat-am lirei noastre, sus / Și Pezevenghi și Kyre Huss.*

Ideea din dativul interesului se realizează curent în poezie prin pronume, care condensează automat un „pentru mine, în favoarea mea", ori, invers „în defavoarea mea" etc. Cînd M. Eminescu spune, în *Rugăciunea unui dac*, *un dușman mi se naște*, *mi* este în situația mai sus arătată:

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec
Pîn' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime e sec,
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște.

La M. Eminescu, în expresia arătată, dativul coincide cu cel din expresia populară, ca și în *(Întrerupîndu-mi preamărite săptămîni) puternică-mi răsare luna* (L. Blaga, *Răsărit magic*). *(La un veac, tot la un veac din înalt) mi-l lovește în creștet fulgerul alb* (idem, *Cîntecul bradului*), La I. Minulescu, în *mi-ești pierdută: Și-nțelegînd că mi-ești pierdută, / Te-oi plînge-n ritmul unui vers (Trei lacrimi reci de călătoare)*, situația este diferită, chiar dacă s-a produs o apropiere de *te-am pierdut*, iar la L. Blaga, în *Ardere*, *mie* implică elipsa verbului:

Tu floare mie, cu puteri de zodie,
unde și cînd găsi-voi singurul cuvînt
în cercul nopții să te-ncînt?

Evident, regula acționează la toate persoanele.

Dativ al interesului, și el cu reală putere de concentrare, este și cel din poezia populară, cunoscut sub denumirea cam nepotrivită de dativ etic. El exprimă coparticiparea poetului și recitatorului, fiind considerat semnul angajării lor în eveniment, ca în: *El că mi-ș chema / Nouă maeștri mari, / Calfe și zidari...* (*Meșterul Manole*, în TPP, p. 640); *Am un bădiț tinerel / Face-mi-l-aș măr gutui / Să mi-l pun la căpătîi* (în JBD, p. 36), iar după acest model în poezia cultă: *Razele din alba lună / Mi le torc, mi le-mpreună* (M. Eminescu, *Misterele nopții*); *Mi-e plumb văzduhul, cerul larg m-apasă / Mai greu decît o pleoapă de sicriu* (V. Voiculescu, *Dezlegare*); sau, într-o utilizare insolită: *Mi se face toamnă / bătînd înspre iarnă, / iarna cucului și-a străinului. / Mi se face iarbă / mi se face capră* etc. (Nichita Stănescu, *Doină*).

POEMUL ÎNTR-UN VERS

Într-un fel forma cea mai concentrată a expresiei poetice, poemul într-un vers reprezintă un mesaj artistic deplin închegat, purtînd în el mari și multe deschideri semantice. I. Pillat[5] îl caracteriza ca un singur vers scris, „cel dătător de mișcare, iar celelalte rămîn sugerate pînă la sfîrșitul poemului. Ca foaia strălucitoare a lintiței de baltă care acoperă foile încă neieșite la fața apei".

Poemul într-un vers este un gen care impune cititorului o atitudine de colaborator. „O astfel de poezie — scrie I. Pillat în același loc — cere

[5] *Poezii*, București, Edit. Fundațiilor Regale, 1944, vol. III, p. 837.

din partea cititorului un efort de imaginaţie şi fantezie creatoare. Aşa cum concep versul-poem ar fi o sămînţă, căreia îi trebuie neapărat ca să germineze şi să-şi dea toate roadele, ca o humă fertilă, o a doua înţelegere sufletească. Dar odată regulile jocului însuşite, amatorul de poeme într-un vers va găsi în fiecare din ele materia unor lungi poeme, sporind cu linii şi culori pururi altele şi căpătînd noi perspective de cîte ori le va reciti". Este exact ceea ce astăzi se numeşte „caracter deschis" sau „deschidere" a operei.

Poemul într-un vers trebuie fireşte să îndeplinească anumite condiţii, minimum trei, după părerea noastră: să fie în aşa fel redactat încît titlul, absolut obligatoriu, să se cuprindă ca idee în structura profundă a versului, deci să se distingă de acesta din urmă; să conţină cel puţin o metaforă necoalescentă; în sfîrşit, să aibă prozodie — ritm şi măsură de vers.

Un exemplu:

Mare sudică

Pe mări de micşunele ning pescăruşii fulgi.

(I. Pillat)

Condiţia întîi este satisfăcută: o mare sudică fiind una din „mările de micşunele", titlul este deci incorporat; a doua condiţie, de asemenea; *mări de micşunele* — o metaforă — *ning pescăruşii fulgi* — alta. A treia, prozodia apare în structura ritmică:

— 0 — — 0 — — // 0 — — 0 — 0,

de vers de 13 silabe, cu cezură mediană după a şaptea, pe modelul alexandrinului românesc de 13—14 silabe, ales de I. Pillat însuşi pentru poemele sale într-un vers. Metaforele *mări de micşunele* şi *ning pescăruşii fulgi* se asociază prin conotaţiile „miros" şi „culoare" prin *ning*, „fac să ningă", *fulgi*, „pene albe", poate „stele" sau, pur şi simplu, „zbor alb de pescăruşi", proiectat într-un tablou cu mările albe, roşii, violete ori galbene, culoarea micsandrelor. Se combină aşadar prin sinestezie, într-o exprimare succintă, mirosul de micsandre, irizaţiile valurilor şi albul evocat prin pescăruşi. De-o parte marea, de cealaltă cerul pe care zboară păsările mării. Deschiderea poemului este atît de largă încît şi observatorul — poetul sau altcineva — poate fi imaginat înlăuntrul peisajului. Discretă, prezenţa lui dă naştere posibilităţii de a crede că noi înşine am fi navigatori pe *mări de micşunele*. Tabloul ar putea avea însă şi altă perspectivă: a păsărilor în zbor, a luminii şi culorii, ca o pictură contemplată din afară.

Să notăm în altă ordine de idei absenţa oricărei indicaţii explicite a relaţiei dintre „corpul" poemului şi titlu. Nu e ceva specific genului, căci şi titlurile poemelor mai mari nu reies totdeauna decît prin atentă şi laborioasă cercetare, dar, în cazul discutat, textul însuşi pare făcut să-l voaleze. Greu s-ar putea ghici ori găsi titlul unui vers-poem ca *Am întîlnit azi toamna venind în car cu boi* (I. Pillat). El este *Belşug*. Nici *A strîns albastru-n braţe şi-l leagănă mereu* nu spune prin el însuşi că I. Pillat l-a intitulat *Golful*.

CONCENTRAREA ŞI ÎNNOIREA EXPRESIEI

Tot atît de importantă ca şi concentrarea este pentru poezie înnoirea exprimării. Către ea tind toţi poeţii şi toate curentele literare. În orice etapă de evoluţie a ideilor despre poezie apare şi problema formelor noi

de expresie. Ele nu pot face însă abstracţie de ce s-a cîştigat înainte şi nu e prea indicat să ne lăsăm impresionaţi de declaraţiile celor care susţin contrariul, fiindcă exprimarea poetică se cumulează c a l i t a t i v şi se impune ca un fapt de cultură obligatoriu atît pentru cei care fac poezia, cît şi pentru cei care o primesc. Poezia nefiind independentă de celelalte laturi şi aspecte ale culturii şi îndeosebi ale culturii manifestate prin limbă, nu există in realitate nici posibilitatea de întoarcere la zero si de a face *tabula rasa* din limbajul poetic precedent. Cînd se produce, înnoirea expresiei se produce în concordanţă cu presiunea exercitată asupra ei din partea întregii culturi, care intră în expresie pe căi diverse şi variate, de la contactul cu obiectele uzuale pînă la teoriile ştiinţifice si filozofice, de la atitudini sufleteşti şi reacţii strict individuale pînă la luări de poziţie cu profunde implicaţii şi răspunderi ale întregului colectiv uman din care facem parte. A le transpune în poezie înseamnă a reelabora limbajul pornind de la nivelul atins de el în arta poetică de pînă atunci. Dacă îl negiijăm, poezia riscă să se dilueze, cedînd aspectelor momentane insuficient prelucrate. Dacă elementele culturale sînt neglijate, poezia poate foarte uşor să devină marginală, anacronică sau „secretă". Poetul este deci nevoit să sintetizeze diversitatea culturii şi limbajul artei sale şi să le subordoneze pe amîndouă ideii poetice.

Factorii cei mai activi privesc exprimarea, şi explică prezenţa temei „limbaj" atît de des şi în poezia contemporană, fie ca punct de plecare pentru explicarea şi justificarea unei arte poetice, fie cu alt scop. Astfel, în poezia românească de la T. Arghezi încoace cuvintele nu mai sînt considerate prin ele însele poetice sau nepoetice, de vreme ce, prin *Testament*, Arghezi dă statut de termeni poetici „îndemnurilor pentru vite", pe care „frămîntate mii de săptămîni":

Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane.
[...]
Am luat ocara, şi torcînd uşure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.

„Îndemnurile pentru vite" şi „ocara" devin poezie fiindcă li se schimbă funcţia. Se poate crede că aceasta e o simplă cerinţă de revalorificare a lexicului, ceea ce este adevărat, numai că ea e condiţionată acum nu de o retorică sau de o poetică întîmplătoare, ci de una care pretinde armonizarea cuvintelor celor mai uzuale cu obiectul artistic din poem. Cuvinte uzuale s-au întrebuinţat şi înainte în poezie, dar acum sînt puse să joace rolul celor considerate altădată „poetice". De aceea, revalorificarea trebuie să atingă structura lor intimă, să le schimbe semnificaţia dacă e necesar, poetul avînd dreptul să facă despre ele chiar afirmaţii contradictorii, spunînd, de exemplu, că un lucru numit de el în poem nu este de fapt lucrul acela, deşi îi zice aşa, cum şi face Şt. Aug. Doinaş în *Poemul ca loz cîştigător*:

Vă spun: „E neagră", însă nu e neagră.
Vă spun: „E cioară", însă nu e cioară.
Ordinea ciorii este alta.

Vă spun: „E verde", însă nu e verde.
Vă spun: „E iarnă", însă nu e iarnă.
Dar eu posed acum o iarnă verde.
[...]
Esenţiala diferenţă dintre
aceste lucruri n-are corp: trăieşte
ca un abis cu buzele lipite.

Abisul care trăieşte cu buzele lipite e tot ce se află dincolo de accepţia primă, curentă, a cuvintelor, e ceea ce ele spun numai după ce sînt eliberate într-o oarecare măsură de sensurile obişnuite, după ce ajungem să vedem prin ele simbolurile. Pentru a le aduce în această stare, se recurge la anumite procedee. Unul este asocierea lexicală inedită, spre a produce astfel o deplasare a semnificaţiei, cu atît mai intensă cu cît drumul de a descoperi factorul comun de asociere este mai lung. Altul constă din repetarea cuvîntului supus transformării în combinări mai mult ori mai puţin derutante; al treilea, din construirea pe baze cunoscute a unor derivate sau compuse cu formă uşor de analizat, dar cu înţeles mai mult ori mai puţin nou; în sfîrşit, al patrulea, din construirea unor cuvinte formate pe aceleaşi baze, dar din elemente rar puse împreună, în aşa fel încît sensul lor să se lămurească numai prin interpretarea globală a poemului.

Prima modalitate o vom ilustra cu un poem de Virgil Teodorescu, *În blocurile de sare*, care arată astfel:

1. Cui nu-i sare pieptul ca un heliotrop ca un arbore răcoros
2. Îşi uită pedala de nichel indispensabilă plutirii pe apă
3. În blocurile de sare aleargă să-şi găsească eşarfa de mult pierdută
4. Şi meridianul care trece prin pepeni la ora cînd
5. Galeriile ce duc spre centrul planetei
6. Se retrag ca nişte gheare în pantoful tău
7. La ora aceasta legumele îşi aruncă între ele mingi transparente
8. Şi aşteaptă privind asfinţitul
9. Ca o colonie de corali zac creierii prin încăpere
10. Şi pe deasupra noastră plutesc
11. Vulturii pleşuvi ai dragostei eterne

Deşi nu are punctuaţie, poemul nu se poate citi oricum. Lectura nu ar merge, de exemplu, de la fragmentul cuprins între rîndurile 9–11 la cel dintre rîndurile 1–8. Punctele lui tari sînt, neîndoielnic, grupurile:

1 — *arbore răcoros*
2 — *pedala de nichel indispensabilă plutirii pe apă*
3 — *blocurile de sare*
4 — *eşarfa de mult timp pierdută*
5 — *meridianul care trece prin pepeni*
6 — *galeriile ce duc spre centrul planetei*
7 — *mingi transparente*
8 — *colonii de corali*
9 — *vulturi pleşuvi ai dragostei eterne*

(Am lăsat deoparte *pantoful tău*, care nu interesează în mod deosebit.)

Grupurile 1, 3, 8 nu reţin atenţia la prima vedere. Primul cu caracter insolit este 2. Pentru *pedala ... plutirii pe apă* se cere o clarificare. Cititorul trebuie să ghicească de ce uitînd-o trebuie să caute o eşarfă de mult pierdută, şi nu-i vine uşor, fiindcă ceea ce urmează scoate din discuţie

pedala, ca și cum ar fi uitat-o nu numai ființa căreia „nu-i sare pieptul ca un heliotrop ca un arbore răcoros", ci și noi, dacă nu facem parte din categoria celor care palpită la atracția soarelui ca o plantă heliotropă. Cu alte cuvinte, cine n-are această calitate trebuie să alerge să-și găsească în blocurile de sare (continentele?) atît eșarfa de mult pierdută (simbol al legăturii solare?) cît și meridianul și s-o facă la ora cînd evenimente imprevizibile se petrec pe planetă. Este evident că toate grupurile enumerate conțin simboluri cu relații ascunse între ele. Plutirii pe apă din versul al doilea îi răspunde plutirea în văzduh a vulturilor din versurile 10—11; galeriilor din versul 5 le răspund legumele cu acțiunea lor din versul 7. Pe unele le caracterizează stringerea ca niște gheare, pe celelalte, jocul cu mingi transparente în așteptarea asfințitului. Cele dintîi se retrag în om, *în pantoful tău*, pe cînd legumele rodesc prin mingi transparente, așteptînd asfințitul ca și cînd și-ar fi îndeplinit rosturile existenței. Rămas de la început într-un contur vag, personajul din primele versuri revine către sfîrșit, cînd *pe deasupra noastră plutesc / Vulturi pleșuvi ai dragostei eterne*, sumară indicație a posibilității ca toată această extravagantă aventură să ne privească pe noi înșine.

În accepția obișnuită a cuvîntului, poemul lui Virgil Teodorescu nu are coeziune, căci nu grupează imaginile în mod tradițional. Dimpotrivă, le împinge în cele mai surprinzătoare și contradictorii direcții, nu-și descoperă echivalențele, nu sugerează asocierile, ci le evită, părînd chiar că vrea să îndepărteze pe cititor de ele, să nu-i îngăduie să se fixeze, să-l oblige să nu se oprească la apă, la soare, la pămînt, dar să se gîndească la centrul pămîntului și la galeriile lui, la pedala de nichel, la eșarfa pierdută etc. Cu toate acestea, grupările de sub numerele 2, 5 și 7 conțin elemente semantice care au consecințe și pentru restul poemului.

Preocupați de posibilitățile de combinare a cuvintelor, unii poeți compun cîteodată poeme întregi alcătuite din cuvinte care încep toate cu aceeași literă, ca și cum și-ar încerca puterile. Înainte de a analiza unul-două cazuri concrete, remarcăm că aceste exerciții presupun adevărate tururi de forță pentru ca rezultatul să aibă cît de cît coerență. De cele mai multe ori li se pot da însă diverse interpretări chiar de la prima abordare a lor, deci de la lectura destinată decodării inițiale. Abilitatea creatorului se măsoară după gradul de diferențiere a acestor interpretări. Cu cît este mai mică împrăștierea înțelesurilor, cu atît este mai mare coerența.

Poemul următor, intitulat *În loc de ...*, compus de Virgil Teodorescu, are — după părerea noastră — un grad de împrăștiere mic. În cele șase versuri ale sale, poemul conține 15 cuvinte, toate cu inițiala *l*:

Landrule, landrul, lipăie livada
Limba lanțetelor landoul
lejerul lenjeriei
lavanda lăcustei
litiera liliacului
lagunele lămpilor.

Putem considera că *lipăie* înseamnă „a mînca plescăind din limbă". Putem considera apoi că livada face acțiunea, adică înghite în ea tot ce urmează. Putea însă lua pe *lipăie* ca imperativ și atunci landrul este cel care consumă totul plescăind. În sfîrșit, este posibil și ca tot ce se află

în versurile 2—6 să fie subiecte, deci ca limba lanțetelor, landoul etc. să înghită livada în felul arătat.

Fiecare din aceste posibilități are de partea ei un argument sau altul, factorul de perturbare, provocatorul echivocurilor, verbul *lipăie*, neputînd fi dezambiguizat din punct de vedere sintactic în mod convingător. În același timp, dacă înseamnă ce am spus mai înainte, el nu îngăduie a patra interpretare. Dar *lipăie* înseamnă și „a face lipa-lipa mergînd în papuci sau în picioarele goale", semnificație greu de inclus în poemul discutat.

Tot exercițiu de virtuozitate formală este și *Aliterație*, un poem de 14 versuri al lui Matei Gavril:

Aiurînd aleargă Alighieri
Albăstrind arca anului alb
Altă axă aruncă averii
Avalanșa abstractului act.
Acum aurul altă alpină
Albie are acolo arzînd.
Altul altora apă aduce
Aurind albastrul argint.
A, acestea acum agrăind,
Ajunsese acolo agale
Abur are alesul alint.
Aură albă, ascunsă, aprind,
Atingînd austera aureolă
Aulularea aululînd.

Multe enunțuri sînt neconcludente, iar semnificația globală greu de surprins. E oarecum inutil ca în aceste condiții să se încerce clarificarea unor distihuri, cum este chiar cel inițial, să ne mirăm că „Alighieri aleargă aiurînd" și să ne întrebăm cum „albăstrește" el „arca anului alb", ce înseamnă *anul alb* ș.a.m.d., deși aceste formulări și altele ca ele par plauzibile.

Pentru a ilustra repetarea unui cuvînt în combinări diverse destinate să-i remodeleze semnificația, recurgem la *Perete* de Nichita Stănescu. Acest poem trebuie citit avînd în minte cheia „un perete este sau poate fi":

Perete curb, plin de cîrlige,
în care atîrnă vulturi cu gîtul moale.
Perete oblic, plin de cîrlige,
înfipte în ochii copiilor morți.
Perete triunghiular, plin de cîrlige,
în care atîrnă săbii cu lamele roșii.
Perete pătrat, plin de cîrlige,
în care atîrnă arcuri ruginite.
Perete spart, plin de cîrlige,
În care-mi atîrnă vinele ca niște sfori.
Perete curb, perete oblic,
triunghiular, pătrat, și plin de cîrlige,
de care-ntotdeauna atîrnă ceva . . .

Suspendarea propriei noastre receptări, într-un final

neîncheiat, e parte din poem, explicația dorită ori sperată de cititor rămînînd ea însăși ... „atîrnată" de un perete „de care-ntotdeauna atîrnă ceva" ..., iar atributele peretelui duc, prin varietatea lor, spre nedeterminarea formei unui obiect atît de familiar.

Al treilea procedeu se ilustrează foarte bine prin cuvinte cu sens negativ formate cu ajutorul prefixului *ne-*, unul dintre prefixele cele mai productive din limba română. Principala lor caracteristică este că nu se opun perfect pozitivului. Astfel în versurile : *Tristețea mea aude nenăscuții cîini / pe nenăscuții oameni cum îi latră* (Nichita Stănescu, *Cîntec — Amintiri nu are decît clipa de-acum)*, *nenăscuți* surprinde, căci, deși posibil oricînd în vorbire, pare a nu avea rost, iar dacă are, și acesta este cazul, el nu se echivalează decît prin „care nu s-au născut *încă*". Pe această subtilă diferență se bizuie poetul cînd, vrînd să îndepărteze pe cititor de înclinația firească de a-și reprezenta concret un „rege al păsărilor", aglomerează cîteva zeci de negative cu prefixul amintit, după cîteva cuvinte cu sens negativ, dar fără acest prefix :

[...]
Aici stă regele păsărilor —
el este orb, este mut.

Este surd, este șchiop,
este nemîncat, este nebăut.
Este nedus, este nenăscut.
Este nebun, este neînțelept,
este nefericit,
este neapărat, este nenăscut.
Este netrebnic, este neghiob,
este nefericit, este nedemn,
este nevăzut, este neauzit,
este negustat, este nepipăit,
este nenăscut.
Este nemaipomenit, este neînchipuit, este nevisat,
este neadormit.
Este necugetat, este nevolnic,
este nenăscut,
[...]

Iar, în final, o posibilă cheie :

Regele păsărilor stă pe un tron în formă de ou.
E chiar pămîntul pe care-l locuim.
Regele păsărilor îl clocește.

(Transparentele aripi)

Cheia nu dă însă consistență fizică personajului, ci deplasează atenția noastră de la el la faptul de a cloci un ou care e chiar globul pămîntesc. A spune că regele păsărilor e cosmosul, eventual soarele, ar fi un abuz de interpretare, explicabil prin dorința și deprinderile noastre de a căuta o echivalență concretizatoare, adică tocmai invers decît vrea poetul pentru care regele păsărilor e un simbol, cum se spune foarte des astăzi, al increatului, un simbol al nenăscutului, al nefăcutului, al neapărutului etc.

Și atunci cînd *ne-* prefixează un substantiv, raportul dintre cuvîntul rezultat și pozitivul său este cam de același fel ca și în cazul adjectivelor, dar substantive propriu-zise astfel formate sînt rare. Cele mai multe au la bază un abstract: *atenție-neatenție*, *chibzuință-nechibzuință*, *fericire-nefericire*, *ființă-neființă*, *mărginire-nemărginire*, *putință-neputință*, *saț-nesaț*, *vinovăție-nevinovăție* etc. Ele intră în perechi și ca termeni concreți, cu condiția ca pozitivul să fie prezent alături de negativ. Cu excepția lui *neom*, care s-a izolat ca atare în vorbirea populară și în cea familiară, celelalte se supun regulii de mai sus. Ca înțeles, *neom* arată că situația de la adjective se repetă, căci *neom*, deși ca negativ ar trebui să se poată folosi pentru orice nu corespunde însușirilor omului, nu spunem totuși *calul este neom*, fiindcă *neom* nu neagă în realitate decît unele trăsături din semantica lui *om* (calitatea de a fi uman, amabil, cuviincios etc.).

Nichita Stănescu utilizează ambele categorii de negative, dar cele mai puțin obișnuite nu în prezența pozitivului lor. Iată, de exemplu, pe *neiubire*:

A te sprijini pe propria ta țară
cînd, omule, ești singur, cînd ești bîntuit
de *neiubire*
sau pur și simplu cînd iarna
se descompune și primăvara
își mișcă spațiul sferic
asemenea inimii
de sine însăși spre margini.

(*A unsprezecea elegie, VIII*)

În *Necuvintele* [6], titlu de ciclu, și la cîteva substantive cu sens concret la care ne oprim în continuare, s-a aplicat de asemenea sistemul fără pozitiv, *neauz*, *nevăz* etc., în *Elegia a zecea*:

Sînt bolnav. Mă doare o rană
călcată-n copite de cai fugind.
Invizibilul organ,
cel fără nume fiind,
neauzul, nevăzul,
nemirosul, negustul, nepipăitul
cel dintre ochi și timpan,
cel dintre deget și limbă, —
cu seara mi-a dispărut simultan.

Ultima modalitate ne-o oferă Șt. Aug. Doinaș în *Trei ipostaze ale mării*. Pentru posibila existență a unor realități încă nenumite, el inven-

[6] *Necuvint* ca indice al unei gîndiri profunde e încă la Blaga o noutate lexicală, în finalul poeziei *Ulise*. Pentru alte aspecte ale negării la L. Blaga, vezi Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Timișoara, Edit. Facla, 1975, p. 194—196. Următoarea remarcă a autoarei sugerează o apropiere evidentă a lui Nichita Stănescu de L. Blaga: „Atenție merită [la L. Blaga] și termenul *nevăzul*, care apare în cadrul metaforismului blagian ca expresie a procesualității prin care se constituie imaginea, ca transformare a invizibilului în vizibil cu ajutorul cuvîntului prin care se redă închipuirea. La Blaga, cum am arătat, fantezia este mereu supravegheată de luciditate". [...] „Imaginarul este scindat într-o parte care este redată ca pozitivitate și alta ca negativitate [...]".

tează termeni noi spre a le surprinde și a le scoate astfel din starea de nedeterminare anterioară:

> Oțelul, plumbul, zgura și arama
> — metale sîngeroase-n care zeii
> își sapă templul lor, punînd coloane
> de marmură în față, ca s-atragă
> pe cerșetorii de destine — toate
> creșteau la orizont, stîrneau vîrtejuri
> în sus, pe cer, zideau mînia-n pielea
> albastră a zenitului de vară.

După crearea atmosferei, năvala necunoscutului:

> Dar dedesubtul lor — ca-n încăperea
> unui angelic Trismegist — substanțe
> subtile, muzicale, transparente,
> celeste medii reci, iradiante,
> sisteme de atomi intrați în stare
> de grație, principii nenumite
> (cărora vai! cu spaimă și sfială
> încerc acuma să le dau nu nume)
> — *alormul*, *palilùmenul*, *efebiul*,
> etericul *stirbol* asemeni unui
> luceafăr nou-născut, *rorontiul* rumen,
> *pulchridul* ce străluce-n clipa morții
> în irisul infantelor, *geralul*,
> candidul *gril* în care măritișul
> coralului cu albul ninge îngeri,
> *urmitul* explosiv — arbust himeric
> în care cîntă pasărea Rurùty,
> și — pavăză supremă — translucidul
> *orfir*, prin care Dumnezeu privește
> spre noi, ca să nu plîngă de ce vede, —
> acestea toate, prelungind văzutul
> spre invizibil, răsplătind vederea,
> făceau din mare-o inimă în care
> — la semnul unor forme luminoase
> ce, dănțuind, se mulțumeau să pară —
> nevrednică și singură-ntrupare
> în tot acest tărîm de fulgurații,
> cu fața-n lacrimi, palid, am căzut.

O analiză, chiar neaprofundată, pune în evidență cu destulă ușurință modelul lexical al cuvintelor inventate, fiind clar, de exemplu, că *palilumenul* este *pali* + *lumen*, că *efebiul* are de-a face cu *efeb*, că *pulchridul* nu se poate despărți de *pulcher* latinesc; *urmitul* trimite la *urmă* și un sufix *-it*, *-ită* (a se vedea *ecrasită*, nume autentic, dar rar, de exploziv, folosit în *Poem — M-am hotărît să scriu cu pieptul* — de Virgil Teodorescu etc.).

Tehnica urmează formal regulile morfologiei limbii române, dar semnificatul se construiește după regulile unei gîndiri proprii poetului, ale codurilor culturale în acțiune, după posibilitățile prezente într-o anu-

mită epocă istorică. În măsura în care aceste posibilități sînt corect reperate în zonele de libertate morfologică — și acesta este cazul formațiilor amintite — , rezultatele au nevoie de un sprijin. Li-l oferă însuși poetul cînd le însoțește pe unele de determinări. *Stirbolul* este „eteric", asemeni unui luceafăr nou-născut, *roronțiul* este „rumen" etc.

În *Laus Ptolemaei*, I *Atmosfera*, Nichita Stănescu născocește două alcătuiri fonetice (UK ! UK ! și Vef ! Vef !) premeditat fără înțeles :

Las veniri de nave cerești, de corăbii
strigînd la vederea noastră : UK !, UK !,
sau Vef ! Vef !,
ceea ce n-are nici un înțeles pentru noi
care gîndim cu gînduri
și vorbim cu vorbe.

Se presupune deci posibilitatea tulburătoare a unei gîndiri și a unei vorbiri în afara oricărui sistem lingvistic reperabil. (Nu are importanță nevalabilitatea unei asemenea ipoteze raportată la ceea ce știm noi despre sistemele lingvistice, despre universaliile lingvistice sau despre alte concepte de acest gen, căci sîntem în domeniul fantasticului și, în definitiv, poetul nici nu spune că UK ! și Vef ! sînt cuvinte.) Ideea ni se pare că privește dreptul de a imagina lumi sau semantici care nu coincid cu semantica noastră, ceea ce, teoretic, nu este o noutate. Nou este însă modul cum o concretizează Nichita Stănescu.

Expresia se înnoiește însă în poezia contemporană și prin amestecul de coduri culturale și de limbaje corespunzătoare. Cea mai simplă modalitate este referirea explicită. În *Pasărea singurătății*, poem dedicat în fapt poeților de Romulus Vulpescu, poanta catalizatoare se află în ultimul vers din finalul pe care-l cităm mai jos :

Din leșul dragostei, gestează
Miraculosul ou de fildeș
Din care nasc, sfidînd ereții
Ca pui apozi, în zbor, poeții...

Ea ar fi fost desigur obscură dacă poetul nu ar fi reprodus la începutul poemului ca un fel de moto un fragment din *Orfeu în infern* de Tennessee Williams despre legenda unei păsări fără picioare, care trebuie „să dea din aripi mereu, toată viața ei, acolo sus, în cer [...]", pasăre pe care ereții nu o văd, fiindcă e albastră ca cerul și deci nu o pot nici vîna. Fără acest indiciu, „pui apozi" de pasăre ar fi rămas nedescifrat. Așa însă, ei sînt o specie cerească, alt fel de „dedalizi", neam vestit de creatori, purtători de aripi invizibile, inventați de Nichita Stănescu în *Elegia întîia*, unde ei populează umerii poetului :

Șirul de bărbați îmi populează
un umăr. Șirul de femei
alt umăr.
Și nici n-au loc. Ei sînt
penele care nu se văd.

Asocieri rezultate din amintiri de lectură pot pătrunde în poeme ca niște evasicitate. Ele sînt tot un amestec de coduri, dar de proveniență

poetică, un fel de intertextualități mărturisite fățiș. Iată-le într-un poem de Ion Bogdan Lefter, *Artă poetică* :

Între mine și cuvînt un soare amenințat
să nu mai poată apune
(nemuritor și rece, nemuritor și rece —
și poate tot mai departe de Isarlîkul pe roate
în care alunecam
spre groapa cu lei).

Ritmul roților de tren — Isarlîk pe roate — nemuritor și rece — asociat cu soarele, astru ca și Luceafărul la care face aluzie, ar putea fi socotit de adepții unui anumit rigorism poetic drept o impertinență, dar aceasta este o cu totul altă problemă. Dacă admitem adevărul artistic al simultaneismului, nu avem dreptul, cinstit vorbind, să punem în discuție sinceritatea folosirii unor sintagme de cultură poetică românească.

Pe același temei, o explozie în care sînt adoptate în forma lor verbală elemente din coduri culturale diverse devine acceptabilă și în *Georgica a IX-a* de Mircea Cărtărescu, poet tînăr, deci în mod necesar — sau numai posibil — nerespectuos față de retorici considerate depășite, ceea ce explică un început de poem asemănător cu începutul unor nuvele de M. Preda :

bă e curent, bă închideți ferestrele
pămîntului și trageți transperantul
zice țăranul și într-adevăr
holda bogată se înclină în adierile
suprarealismului aducînd un miros
de zăpadă și tipăritură proaspătă
dinspre hambarul tărcat cu relee
trecute prin cerul gurii pisicilor
alergînd după, conform tradiției,
șoareci, muiere să vii
cu hrana (. . . etc.).

Familiarismele și argotismele sînt încorporate fără reticențe în structura poemului, iar trecerile bruște de la un cod cultural la altul, de la un domeniu al cunoașterii la altul, de la figuri stilistice subtile la termeni vulgari nu împiedică mersul ideilor. După ce vorbește de „lei transparenți", în versul imediat următor din *Pierderea cunoștinței prin cunoaștere, I*, Nichita Stănescu le spune „haldăii" și, după ce, în același poem, ne trimite la scutul lui Ahile, lui Thetis, mama eroului troian, îi spune, pur și simplu : „mă-sa" :

Am făcut semn cu mîna leilor transparenți care mă înconjurau
Ei toți, haldăii, m-au strîns ca un inel al lui Saturn
tăcîndu-și mișcările,
și de jur împrejurul meu s-au așezat astfel
cum trebuie că erau așezate pe scutul lui Ahile
anotimpurile, cînd Thetis, mă-sa,
venise să-i dăruiască scutul fierbinte,
arzînd pielea de pe degete,
proaspăt scos din cuptorul lui Vulcan.

Florin Iaru, în *Batista neagră*, propune o incursiune fantastică *în vatra de sînge a străzii / în cartierul cu rufele pe acoperișuri / prin cimitire după flori / în inima doamnei / în gaura cheii / în mă-sa de amintire /* etc.

Se caută parcă realizarea cu prețul acesta a unei discordanțe semantice, rezultînd dintr-un fel de supraîncărcare culturală prin care poezia de acest tip se autoironizează, căci, refuzînd temele consacrate, se consumă în ea însăși negînd regulile retoricilor admise în genere. Dacă discordanțele de înțeles au în vedere faptul că cititorul de astăzi, fiind supus permanent bombardamentului informațional, nu mai are răgaz să se concentreze asupra sentimentelor sale, mereu aduse în discuție de mulțimea, varietatea și complexitatea explicațiilor pe care fel de fel de ramuri ale științei i le dau — și foarte probabil că poeții contemporani se gîndesc și la aceasta — atunci este explicabilă invitația cuprinsă în subtextul creației lor „de a nu lua lucrurile chiar așa cum le spun ei", ci de a le regîndi. În definitiv, dacă cititorul este „mon semblable, mon frère", de ce poetul să nu-i spună tot ce-i trece prin minte cînd scrie poezie? Desigur, valabilitatea social-culturală a acestei supoziții se poate discuta, dar pe noi ne preocupă acum și aici transformările suferite de expresia poetică. Între ea și discontinuitățile arătate mai înainte există o evidentă legătură, pe de o parte, pentru că datorită lor poezia modernă se structurează într-un anume fel, pe de alta, pentru că perspectivele evoluției acestui limbaj îi sînt în mare măsură direct subordonate. O consecință este adoptarea sintaxei paratactice, sintaxă din care conectorii trebuie scoși atît cît e posibil. Dacă ei ar fi întrebuințați normal, enunțurile s-ar dezvolta curgător unul din altul, iar textul ar deveni în mare măsură explicit, obligînd pe poet să renunțe tocmai la discontinuitățile de conținut semantic, adică la însuși modul în care el vrea să înfățișeze fragmentul de lume inclus în poem. Ilustrarea relației dintre discontinuitățile semantice și sintaxa paratactică pe care ele le implică se poate face prin multe cazuri (am făcut-o într-un fel și mai înainte), dar exemplul următor, *Curtea regelui Soare* de Florența Albu, are avantajul simplității, permițînd reconstituirea unei presupuse formulări originare. Poemul arată astfel:

1. Bătrînele doamne
2. pajiștea verii topită-n lumină
3. cuiburi de păsări nevăzute
4. spînzurători subțirele de cîntece —
5. Cîntec bruiază liniștea
6. enormitatea.
7. Și doamnele Parce
8. — albe pălăriuțe
9. veștminte păstrate-n sulfină
10. peruci pudrate —
11. curtea regelui Soare
12. și eu tot copil — tot bătrîn și copil —
13. 'nalț un smeu minunat
14. eu neștiutor și ferice
15. pajiștea-n scrumuri
16. în vestiri — prevestiri
17. curtea regelui Soare

Primele patru versuri pot fi considerate depinzînd în principiu de un enunț ca cel din stînga :

Curtea regelui soare înseamnă Bătrînele doamne
" " pajiștea verii ...
" " cuiburi de păsări ...
" " spînzurători subțirele de cîntece

Următoarele două ar putea depinde de același enunț, dar cu două mai mici completări :

Curtea regelui Soare înseamnă un Cîntec[*care*] bruiază [...]

Versurile 7 — 11 s-ar citi

Și doamnele Parce [...] *înseamnă* Curtea regelui Soare,

iar versurile 12 — 17 :

și eu tot copil — tot bătrîn și copil —
[care] 'nalț un smeu minunat
cu neștiutor și ferice
[și eu]
sînt (însemn) curtea regelui Soare.

Ultimul aspect al relației amintite este chiar ruperea echilibrului dintre înnoirea și concentrarea expresiei. Înnoirea nu se mai subordonează concentrării. Poemul devine o cascadă de determinări și indicații circumstanțiale, enumerare impresionantă sau repetare aproape obsesivă de fragmente cu mici variații. Iată pentru prima situație o parte din *Poemul întîlnirilor* de Virgil Teodorescu :

Libertate, libertate iubită,
te întîlnesc peste tot :
acolo unde izvorăște apa,
acolo unde se clatină tîmpla popoarelor
ca un atol neliniștit,
în ochii deschiși pentru a vedea,
în ochii închiși pentru a înțelege,
în pumnii strălucitori de promisiuni,
în glasurile oamenilor,
în vuietul bielei,
în susurul dulce-al rindelei,
în pietre, în fluvii, în ierburi,
în dragoste,
în rănile arborilor de cauciuc,
sub punțile-zvîrlite-n aer,
te întîlnesc
în căptușeala acvamarină a ulucii,
în cuiburile care ard pentru a înflori mai calde,
în transparența meduzelor,
în aroma coșurilor de răchiți,
în motivul naiv al ulcioarelor,
în imperceptibila pendulare a capului,
te întîlnesc trecînd cu violență
prin întregul sistem cefalo-rahidian al plantei,
în polaritatea muncilor umane,
în cordoanele mov care încing luna,

în gesturile voastre din întîlniri,
în gesturile voastre de-acum,
încărcate în lumina nestinsă a luptei,
și pînă departe, foarte departe,
acolo unde-abia ajunge
privirea ilizibilului.

În *Acesta-i adevărul* de Virgil Teodorescu, din cele 12 catrene ale poemului, 10 încep cu *Dacă mai pot* . . ., la fiecare așteptîndu-se încheierea, dar ea nu vine decît în ultimele două strofe pe care le citām :

Dacă mai pot să vă ajut, tovarăși,
să curățăm cadavrul din patul nupțial
și să prefacem lacrimile iarăși
în sabie și-n cîntec de caval —

Eu cred că-și poartă mîna în părul meu ursita
care-a pornit prin bura acelei toamne lungi
și că-n octombrie, demult, atunci,
mi-am întîlnit Iubita.

Geo Dumitrescu, în *Ieremia*, repetă obsedant pe *De mult mi-era drag Ieremia* . . . / *ah, Ieremia! oiștea, Ieremia* :

Ah, Ieremia ! strigau — oiștea, Ieremia !
Dar neavînd oiște, căruța dobîndise motor
și cîrmă și poate aripi . . .

Of, stîngaci și greoi era Ieremia,
dar tenace și îndărătnic, cucerind,
milimetru cu milimetru,
centrul limpede al lucrurilor,
drumul sigur ce merge la țintă,
ce nu mai poate merge în veci altundeva
decît la țintă.

Bravo, mă gîndeam, Ieremia !
Ai muncit, ai perseverat !
Face, mă gîndeam,
să strici o oiște sau mai multe,
pentru a ajunge să bagi de seamă,
să dovedești
că nu mai e nevoie de ele !

Și drag mi-era Ieremia de cîte ori, în jur,
oamenii îmi dădeau vești despre viitor
izbind în garduri vechi,
cîteodată frumoase și trainice
în numele nevoii de a schimba,
de a îmbunătăți, de a înlătura
încăpățînatele vechituri.

Intențiile vizibil programatice și alegorice se definesc în reluarea din final :

Iar voi, măi puștilor, măi norocoșilor,
cînd plecați dimineața spre marginea lumii
ca să descoperiți culcușul soarelui,
jucați-vă de-a Ieremia.
. . . .
și strigați cu toții-n cor :
Ah, Ieremia, iar oiștea, iar gardul !
Și mai strigați :
nu-i nimic ! Să fii sănătos, Ieremia !
mai încearcă încă o dată,
și încă o dată,
încă o dată și încă o dată,
dragă Ieremia !

În *Balada corăbiilor de piatră* a aceluiași poet, jocul se mișcă de la un moment dat înainte în jurul sinonimiei *ostroave — insule — corăbii de piatră* în drum spre viitorul istoriei umane, cu reluări ale termenilor în formule ca :

O, insule, insule, dragi jucării ale apelor,
scule de preț, nestemate mirifice,
străvechi locuitori ai viselor mele . . .

DESPICAREA CUVÎNTULUI

Am arătat în alt loc din expunerea de față că atunci cînd vorbim despre cuvinte folosim metalimbajul. Uneori și în poemele moderne ne întîmpină propoziții despre cuvinte. Acolo unde apar, ele sînt astfel încadrate încît pare că li s-au atribuit însușiri extraordinare, ca și cum înlănțuirea de sunete ar fi una cu obiectul denumit sau, dimpotrivă, ceva, dacă nu cu totul străin, măcar autonom față de obiect. O dată avem impresia că poetul vrea să ne spună „cuvîntul creează lumea", altă dată că-i extrage numai înțelesul, ca miezul dintr-o nucă sau ca mustul din boaba de strugure.

Lectura arată însă că sîntem în fața unui artificiu rafinat, căci, de fapt, nu numai despre cuvîntul cutare este vorba, ci și despre obiectul cutare. Iată un prim exemplu. Într-un *Poem* din anul 1941, Șt. Aug. Doinaș scria :

La început a fost cuvîntul IUBIRE.
Respirația ta ajungea pînă la mine
stranie, ca o adiere de vînt, iar vîntul
stăruia-n juru-ne ca o respirație tainică.
[. . .]
La început a fost țărmul meu, țărmul tău,
iar între noi IUBIREA, ca un ocean mort.
[. . .]
La început între noi a fost un singur cuvînt.
Acum sute de cuvinte moarte se însuflețesc,
cînd respirația ta ajunge pînă la mine,
stranie, ca o adiere de vînt . . .

Dacă *tu* este aici poezia însăși, cum credem, ultimele patru versuri sînt edificatoare. Ele fac din termenul inițial *(iubire)* elementul catalizator al unei admirații confuze la început față de respirația „stranie" a poeziei ca artă și admirația față de aceeași respirație, care, ajunsă la poet, învie sute de cuvinte, îl inspiră, îl face să fie poet. Dacă poemul s-ar fi intitulat „Întîlnire cu poezia prin iubire", ar fi fost foarte limpede că respirația stranie și tainică de pe țărmul poeziei a trezit iubirea latentă, „ca un ocean mort", de pe celălalt țărm, al poetului. Dar de ce *La început a fost cuvîntul IUBIRE*? E poate o parafrazare a formulei biblice „la început a fost cuvîntul, și cuvîntul era Dumnezeu", Dumnezeu în accepția de principiu creator, de demiurg, înlocuit prin *Iubire.* Ipoteza aceasta are sprijin în „oceanul mort", căci, la început, în Biblie, cuvîntul plutea pe ape! Lectura noastră, plauzibilă pentru acest caz, nu se potrivește la *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte* (1970) de același poet, unde cuvîntul *floare* refuză să servească drept scut poetului, adică artei sale, iar florile (nu cuvîntul!) îl împroașcă cu „puroi și leșin". Atunci el alungă, la rîndul lui, cuvîntul *taină*:

„Rămîi, i-am spus cuvîntului *floare*:
hărăzit mi-ai fost de Domnul, ca scut".

Atunci florile s-au umflat pe cărare,
cu puroi și leșin m-au umplut,

pradă țînțarilor egipteni m-au lăsat
într-un soios tabernaclu.

Cuvîntul *taină* l-am alungat:
De-atunci sînt speraclu.

În primul vers invitația este adresată c u v î n t u l u i *floare*, în celelalte, „florile" ca atare resping invitația, deși nu le fusese adresată lor, ci cuvîntului. Dar ele sînt „lipite" de numele lor! Se subînțelege prin urmare de aici că numele rostit cheamă ca în mituri pe purtătorul lor, iar acesta trebuie să vină, fiindcă în numele său rostit sălășluiește o forță magică irezistibilă. Purtătorul numelui poate fi însă iritat de o chemare inoportună, ceea ce — sugerează poetul — i s-a întîmplat lui însuși cu florile. De aceea își ia și el dreptul, ca răspuns, de a alunga cuvîntul *taină* și a se face pe sine speraclu, cheie care deschide orice lacăt, orice broască, orice închizătoare, simbol al refuzului de a mai recunoaște și respecta tainele, chiar pe cele ale florilor.

Același poet modifică relația dintre nume și semnificație în poemul *Conjuratio poetica* (1972), unde acțiunea pe care s-ar cuveni s-o facă lucrul denumit o întreprinde cuvîntul. Spunînd mai întîi că lauda, „pulsar între Alfa și Omega", locuiește în cerul gurii, printr-o identificare vădit alegorică a laudei cu un astru pulsar, metaforă indusă și de „cerul" gurii, el continuă:

Acolo —
fîlfîind în locul păsării,
cuvîntul *pasăre* se ouă-n aer.

Acolo —
suferind în locul inimii,
cuvîntul *inimă* nu obosește.

Acolo —
durînd în locul iubirii,
cuvîntul *iubire* se-mparte la castori.

Răsturnarea este numai aparentă, căci nu orice cuvînt, ci „cuvîntul *pasăre* se ouă-n aer", cuvîntul *inimă* suferă, „cuvîntul *iubrie* se-mparte la castori", deci cele pe care le identificăm automat cu „pasărea", cu „inima", cu „iubirea". Sfîrșitul poemului: *Să întemeiem / în alb / Împărăția Cuvintelor*, privește creația poetică, dar, chiar dacă el explică de ce în această împărăție lucrurile sînt înlocuite prin denumirea lor, tot apare clar intenția de a pătrunde cu mintea între corpul sonor și semnificație spre a le disocia momentan.

Ideea că evocarea unei ființe ori a unui lucru prin nume are o putere magică o găsim și într-un poem al Constanței Buzea, intitulat *Cuvintele*.

Primele enunțuri se referă explicit la cuvinte, dar implicit au în vedere altceva:

Nu așez cuvîntul peste lîngă cuvîntul mort,
Șansa de a fi ascultat pînă la capăt, și înțeles,
Spune poetul, e minimă.

Reflecțiile următoare privesc însă *lucrurile*, nu numele lor:

Peștele unora ar începe să le miroasă, deși
Biata vietate încremeni în valurile degerate.
Pînă la primăvară s-ar fi legănat ca o lacrimă
În ochiul rîului, nestatornic, în sufletul rîului
Necunoscut.

Peștele-cuvînt este deci numai încremenit în rîu, în ochiul și sufletul căruia s-ar fi legănat ca o lacrimă pînă la venirea dezghețului de primăvară, iar rîul pare simbolul gestației, către care se îndreaptă încheierea, întoarcerea la declarația inițială:

Dar dacă șansa ar fi, ori aș crede că este, cuvîntul
Pescuit lesne ar străluci în palma mea nepăsător,
În oceanul de aer asurzitor de care se temea?

Așadar, chiar dacă ar exista pentru poet șansa „de a fi ascultat pînă la capăt și înțeles" sau dacă el ar crede „că este" o asemenea șansă, tot nu ar avea certitudinea ei. Alegoria conține cîțiva termeni care cuprind note critice: *nestatornic*, *nepăsător* (cuvîntul pescuit), *asurzitor* (oceanul de aer), ceea ce ne face să credem că autoarea pledează pentru ideea că poetul trebuie să-și elaboreze cu grijă arta, nelăsîndu-se atras de „cuvîntul pescuit lesne", chiar dacă el ar putea străluci „nepăsător" „în oceanul de aer asurzitor" (al criticii?) „de care se temea".

În *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „tu"*, tot ce nu este numele meu — spune Nichita Stănescu — este *„tu"* [7]. Corpului și chiar sufletului însuși i se poate spune *tu*:

Numai numelui meu nu-i spun „tu";
în rest însuși sufletul meu
este „tu",
tu, suflete.
[...]
Schimbă-ți numele, mi-a zis
și i-am răspuns: Eu sunt numele meu.
[...]
Eu sînt numai numele meu.
Restul e „tu", i-am zis.
[...]
De ce-o fi spus atunci:
„Te-ai luptat cu însuși cuvîntul
și l-ai învins!"

Să fi fost el însuși cuvîntul?

Numele să fie însuși cuvîntul?
... El care este numai „tu",
tu și tu și tu și tu,
cel care-mi înconjoară numele?

Eu sînt numai numele meu este expresia atitudinii de respingere a posibilității ruperii numelui de ființa purtătoare. De aceea, reflecția „*Te-ai luptat cu însuși cuvîntul și l-ai învins!*" arată că victoria cîștigată asupra numelui individualizator reprezintă și o victorie intimă asupra cuvîntului ... *El care este numai „tu"*.

Operația pe cuvinte este uneori declarată cu sinceritate:

Iau cuvîntul „creier" și iau
cuvîntul „meninge" și
iau și alte cuvinte în care alții
au crezut fără să le poată
atinge.
În mîna mea ca o scoică tînără
toate acestea nu mai sînt ce au fost:
cuvîntul „creier" e un creier și
cuvîntul „meninge" e un meninge străveziu
în care sîngele pulsează
în ritmul mării, simetric.

(Ion Bogdan Lefter, *Cu mîna mea*)

[7] „În afară de intervenția îngerului (acest *alter ego* al poetului), două sînt căile prin care lucrurile își impun existența; în primul rînd *tăcerea* este aceea care le dezvăluie, așa cum cuvintele le estompau, năzuind să li se substituie; și, în al doilea rînd, cuvîntul chiar, un singur cuvînt, pe care obiectele în imposibilitatea lor, îl opun întrebărilor neliniștite ale poetului: *da*. Acest *da* simbolic certifică realitatea indubitabilă a lucrurilor și, implicit, eșecul ontologic al cuvîntului (vezi, printre altele, poezia *Chiar așa*)". Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, București, Edit. Cartea Românească, 1975, p. 150

Deplasînd temporar atenţia către înlănţuirea sonoră numită „cuvîntul *cutare*", artificiul despre care vorbeam la început produce o dedublare şi prin aceasta o reconstituire de valori. Poezia modernă reface astfel prin închipuire actul originar presupus de creare a obiectelor cînd li se dă nume şi numai dacă li se dă. Ideea apare aproape textual la Guillaume Apollinaire, într-o conferinţă din anul 1908, intitulată *Méditations esthétiques*[8], unde poetul francez spunea că opera de artă este un instrument de explorare a realului, a acelui real încă nenumit. Numindu-l, îl facem să existe. Dar — zice tot el în acelaşi loc — realitatea nu se descoperă o dată pentru totdeauna, ci prin adevăruri mereu noi. O poziţie similară se întîlneşte la Şt. Aug. Doinaş în *Cîntecul luntraşului*, la începutul poemului, în versurile :

Te răpesc de pe ţărmul acesta.
Nemişcat, ne restituie rîul
(l-am numit, deci există !)

L-am numit, deci există ! priveşte prin poezie calitatea esenţială a poeziei şi trebuie înţeles şi interpretat în acest context, căci e actul, mărturisit sau nu, de la baza tuturor metaforelor. A da nume sau a fi într-o limbă sînt identităţi pentru creaţia verbală. De aceea, plata luntraşului se face cu *o vocală scrumită pe gură*, căci : *Iată, dincolo ţărmul începe / / — într-o limbă străină — să fie*, iar ţărmul este străin fiindcă *este* „într-o limbă străină". Orice extrapolare, orice scoatere din procesul amintit a unei afirmaţii ca cea de mai sus duce la o deplasare filozofică riscantă.

În faţa puterii cu totul aparte a cuvîntului în „facerea" poeziei se explică şi o întrebare ca cea pe care şi-o pune un tînăr poet în versurile :

Ca să eliberezi lumea, trebuie s-o re-creezi.
Iar libertatea obţinută trebuie *însemnată*.
Ajunge doar să scrii numele — acelaşi — al libertăţii
(sau un simbol al lui), dar direct pe obiecte?

(Bogdan Ghiu, *Poem — Înjur* . . .)

Inversul este un fel de mimare a ignorării semnificaţiei, ca şi cînd, într-o împrejurare sau alta, cuvintele ajung să nu mai „însemne". E de ajuns, ca să înţelegem procesul golirii temporare de sens a unui cuvînt, să repetăm acel cuvînt pînă la saţietate. E o experienţă la îndemîna fiecăruia dintre noi, un exerciţiu poate infantil, dar de o turburătoare expresivitate. Pe efectele lui se întemeiază bună parte din creaţia poetică a lui Nichita Stănescu, unele din poemele ciclului *Necuvintele*, din care vom extrage numai două cazuri : primul din *Lupta cu cinci elemente antiterestre*

[8] Ap. Margareth Wijk, *Guillaume Apollinaire et l'Esprit Nouveau*, Lund, C. W. Gleerup, 1982, p. 109—110.

al doilea din *Lupta inimii cu sîngele*. În cel dintîi, este repetat și descompus — cu majuscule! — *înțelesului*:

Generalul mi-a spus că noi
nu ne putem lăuda cu victoria
din cea de a doua
din cea de a treia, a patra,
pentru că ea nu ține de domeniul
comunicării
de domeniul înțelesului
NȚELESULUI ...
ȚELESULUI ...
ELESULUI ...
LESULUI ...
ESULUI ...

În al doilea, jocul țintește semantica lui *cine* și a lui *a pierde*:

Singura pradă e viața mea.
Tot ce pot pierde, tot ce pot pierde
Dar cine-ar putea să spună
ce pot pierde!? ...
Dar ce înseamnă „cine"
și „a pierde", Doamne
ce înseamnă „a pierde — pierdere?"

Golirea momentană de sens prin repetarea mecanică sau cvasimecanică a cuvintelor — în cazul versurilor de mai sus cu scopul de a sublinia „pierderea" — poate să cadă însă în stereotipie. Ca s-o evite, poetul caută unghiuri noi de răsturnare, alte modalități de revalorificare a semnificației cuvintelor, pentru că ele nu se pot totuși debarasa niciodată complet de o referință semantică. În consecință, astfel „preparate", sînt capabile de a intra într-o înșiruire metaforică nouă. *A-și pierde viața* din poemul citat e un clișeu în limba de toate zilele, cu o metaforă inițială de mult moartă. O cale de a o reînvia este cea urmată de Nichita Stănescu. Ea nu constă în ultimă instanță decît din a scoate termenii expresiei cunoscute din legăturile lor și a-i introduce în altele.

Să notăm, spre a sublinia încă o dată caracteristica procedeului în discuție, că el nu trebuie să fie confundat cu declarația modului de a scrie, frecventă în artele poetice individuale din unele poeme, și nici cu aprecierile asupra cuvîntului în genere. Cînd T. Arghezi arată în poemul *Flori de mucigai* că versurile le-a scris *cu unghia pe tencuială*, iar cînd mîna (dreaptă) l-a durut *ca o gheară*, a recurs la unghiile de la mîna stîngă, el dă lui *scrie* înțelesul știut, insolit fiind numai instrumentul îndeplinirii actului. După cum, cînd Virgil Teodorescu, în *Poem — M-am hotărît să scriu cu pieptul*, face această metaforă, sensul lui a *scrie* este asemănător cu cel de la T. Arghezi, numai că instrumentul este altul. Nici poeții care se înclină — mai mult ori mai puțin impresionant — în fața magiei cuvintelor sau care spun ceva despre cuvînt în genere, ori cînd fac acest lucru printre altele, nu adoptă procedeul prezentat în rîndurile anterioare. Spre a putea vorbi de o dedublare, este necesar ca unul sau mai multe cuvinte a n u m i t e să fie supuse încercării de despărțire a corpului sonor de semnifica-

ție, chiar dacă, așa cum se întîmplă aproape totdeauna, rezultatul este o intensificare a semnificației, o înviorare, o deschidere a ei către metaforizare.

Dedublarea în felul în care am gîndit-o aici reprezintă o etapă, o pregătire de atelier a efectului, la care însă poezia modernă invită pur și simplu pe cititor să asiste, arătîndu-i ca un sculptor sau ca un pictor cum se fac statuile ori tablourile. Intrarea consumatorului de artă în atelier e liberă ! Artistul îi arată „cum face", poftind pe cel îndrăgostit de artă să se bucure împreună cu el privind însăși devenirea operei. Credem că nu mai e nevoie să insistăm asupra noutății fenomenului, singurul lucru care ar mai trebui totuși să fie subliniat este importanța lui pentru poezia românească actuală.

Incursiunea noastră prin procedeele de concentrare a exprimării poetice a încercat să scoată în evidență pe cele mai caracteristice : apoziția, construcțiile absolute și condensarea cu ajutorul dativului, explicabile prin ușurința realizării elipselor, prin utilizarea subtilă a opoziției dintre articulat și nonarticulat și prin adverbializare, ambiguitate intrinsecă a adjectivului românesc. Depinzînd în același timp de codurile culturale în vigoare, concentrarea le este și lor tributară, fiind conștient elaborată pe baza unui sistem redus de funcții ale discursului, cum observa Ion Barbu, sistem caracterizat și înainte de el ca matematic. Poezia este matematcă și are pură origine abstractă spusese de D. Zamfirescu în discursul de recepție la Academia Română, păreri rămase la acest poet în domeniul speculațiilor.

Indiferent însă de opiniile teoretice, concentrarea constituie un fapt obiectiv, manifestarea ei în mesaj fiind în vădit progres în poezia din ultimii 60 — 70 de ani, uneori ca experiment. Dar nici ca experiment, nici în alt mod, ea nu se limitează la sinteză, căci în nici o limbă naturală o combinare de termeni nu e lipsită de semnificație. Supoziția că o asemenea combinare se include în actul și în sistemul de comunicare declanșează automat resortul semantic. Cine vrea totuși să-l anuleze nu are, după părerea noastră, decît două căi : să continue discursul printr-o secvență cu sens contrar celei dinainte sau să îngrămădească diverse combinații fără legătură între ele. În ambele cazuri, perturbarea creează dificultăți de găsire a sensului, dar nu poate elimina căutarea semnificației.

Altceva este a căuta coincidențele dintre poziția teoretică și concretizarea ei. Ocupîndu-se de acest aspect la poetul I. Vinea, Șerban Cioculescu[9] spunea într-un articol din 1934 : „Oricum, teoreticianul preconizează o poezie prin mijloace simple de sugestie, după cîte subînțelegem, care să facă posibilă simțirea unanimă a fenomenului poetic. Acest punct de program, ca să fim obiectivi, I. Vinea nu l-a realizat". Cauza nu se află în slăbiciunea conceptului de artă poetică a lui I. Vinea, ci în căutările unui drum nou, cum și sugerează de altminteri criticul. Dar și atunci cînd se urmează un model, noutatea nu rezultă de la sine. Ea nu poate reieși, cum remarcă Dan Grigorescu în *Aventura imaginii*[10], „decît dintr-un proces de comparare a formei originale cu forma derivată. Și, evident, se impune să determinăm dacă forma derivată provine cu adevărat dintr-o presupusă imagine primă, dacă nu cumva coincidențele și intervențiile unor structuri iconice sau noniconice, străine sau incorporate sistemului au condus la

[9] *Op. cit.*, p. 377.

[10] Edit. Meridiane, București, 1982, p. 21.

apariția unor imagini asemănătoare". Precauțiile autorului sînt întru totul îndreptățite, căci structuri iconice ca cele din tablourile lui Giorgione, *Venus dormind*, Tizian, *Venus din Urbino*, și Edouard Manet, *Olympia*, răspunzînd unor reguli de compoziție foarte asemănătoare, la care se și oprește Dan Grigorescu, sînt evident opere cu individualități de netăgăduit.

Mișcările artistice de avangardă ilustrează o neliniște creatoare iscată de dorința de a atinge esența realului și unele dintre ele de a formula mesajul cel mai adecvat al epocii, frămîntare care stă deopotrivă la baza transformărilor din poezie și din celelalte arte. Indiferent de soluții, care se pot îndepărta uneori de intențiile primordiale ale artistului, ceea ce impresionează este efortul lui de a regîndi faptele și legăturile dintre ele. Deși receptiv la datele lumii înconjurătoare, el nu mai vrea să le reproducă împodobite cu artificii retorice, fiind mai degrabă interesat de modalitatea interpretării ca atare, din care face adesea însuși obiectul artei sale. În această stare de spirit se justifică perfect nevoia de a controla validitatea ipotezelor de interpretare, poetizîndu-se cele mai banale laturi ale vieții, potrivit cu ideea că tot ce există și tot ce gîndim este virtual poetic. Următorul caz din artele plastice o arată foarte limpede. Vorbind despre Jaspar John, Dan Grigorescu[11] spune că, „în 1960, el a turnat în bronz două cutii de conserve, dintre acelea în care comerțul american pune în vînzare berea. Bronzul e, prin tradiție, un material destinat glorificării unui eveniment important, a unei personalități. Cel dintîi «calambur» rezultă astfel din atribuirea unui sens iconic banalelor cutii de conserve. Dar tocmai banalitatea e semnul unui anume tip de existență rutinieră, pentru care produsul în serie a devenit emblemă. Artistul american distrugea semnificația estetică a bronzului, pictînd pe suprafața cutiilor reproducerea fidelă a etichetelor unei foarte populare mărci de bere. El propunea în felul acesta cîteva lecturi posibile ale semnificației obiectului".

[11] *Ib.*, p. 40.

ÎNCHEIERE

Ideea pe care se întemeiază studiul de față s-ar putea rezuma în următoarea propoziție : pentru ca un grai obișnuit să devină limbaj poetic, o singură condiție este neapărat necesară : dorința vorbitorului-emițător de a-și imagina și de a prezenta datele din lumea înconjurătoare într-un mod inedit, fie în proză, fie în versuri. Toate celelalte condiții decurg de aici, inclusiv cele care privesc valoarea limbajului poetic produs.

De ce se apucă un emițător să-și închipuie altfel lumea nu are importanță în cazul nostru. Importanță are numai că o face, că exprimă lucrul acesta prin cuvinte, propoziții, fraze, texte — respectiv opere — și că rezultatul este comunicabil. Ca să fie însă într-adevăr astfel, e necesar să se respecte acel minimum care asigură mai întîi recunoașterea mesajului ca mesaj construit în codul lingvistic în vigoare. Recunoașterea are loc automat la nivelul expresiei, unde, adesea, intenția de transformare a codului uzual într-unul poetic nu se vede de la început. Chiar și atunci cînd este pregătită printr-o convenție („seară de poezie", „șezătoare literară", „cenaclu", „spectacol de teatru" etc.), ea are loc în primul moment tot la nivelul expresiei. Numai după aceea fazele transmiterii se complică și receptorii, dîndu-și seama că sub aparențe se ascunde altceva, caută ei înșiși acel altceva. Mai puțin elementar în desfășurarea lui reală decît în prezentarea succintă de aici, acest joc se bizuie tacit pe faptul că toți l-am jucat măcar o dată în viața noastră, de exemplu cînd ne-am închipuit că sîntem urși, lei, veverițe, fluturi etc., cînd am „conversat" cu păpușile, ne-am „luptat" cu zmeii etc., mici mutații momentane de planuri, cu intensități psihologice atît de mari însă încît intervenția maturilor strica „petrecerea", dezambiguiza limbajul și întrerupea convenția inițială. Cauza este, între altele, introducerea unei variante din codul lingvistic general, nepotrivită cu transgresările de limbaj admise de participanții la joc. În aceste jocuri, transformările semantice, și nu numai ele, sînt adesea surprinzătoare. S-ar putea chiar ca între limbajul jocurilor de copii și cel poetic al „oamenilor mari" să nu fie decît două deosebiri esențiale, una de inventar și alta de experiență de viață, eventual numai una, căci experiența se concretizează în inventar și în regulile lui de manipulare.

Codul exprimării poetice este o virtualitate a celui lingvistic general, valorificată însă în așa fel încît ajunge să domine mesajul. Analogia cu jocurile de copii se continuă și în altă perspectivă. Deși nu au finalitate practică imediată — copiii jucîndu-se pentru plăcerea de a se juca —, o cercetare antropologică arată că această activitate este totuși subordonată condițiilor de viață și că, fără să-și dea seama, ei se pregătesc pentru mediul în care vor trăi ca oameni maturi. În fond, dar bineînțeles la alt nivel, așa se întîmplă și cu aceștia din urmă. Ei se cultivă prin literatură, iar a se cultiva înseamnă în ultimă instanță, dacă dăm sentimentalismul la o

parte, a aprofunda cunoașterea, cunoașterea care nu se realizează numai prin descrieri științifice, cum se crede adesea, ci și prin distanțare poetică de aspectele lumii contingente, căci ca să ne apropiem de calitatea lucrurilor trebuie de cele mai multe ori să ne îndepărtăm suficient de ele ca să le cuprindem în relație cu altele. Dispunînd de cunoștințe mult mai numeroase, mai variate și mai complexe decît copilul, maturul are și capacitatea de a le combina și de a forma cu ele serii coerente, în teorie nelimitate. În practică, seriile sînt însă îngrădite de așa-numitul repertoriu cultural, alcătuit dintr-o cantitate de cunoștințe generale și poetice incluse în memoria fiecăruia dintre noi ca într-un depozit. Datorită lor este recunoscut și identificat mesajul poetic, iar părți din el sînt echivalate cu altele deja știute s.a.m.d. Pentru ca aceste cunoștințe să treacă într-un stadiu superior de asociere creatoare și să dea naștere la mesaje poetice noi, este nevoie de stimulentul despre care am mai vorbit, adică de dorința emițătorului de a regîndi lumea, prin intermediul repertoriului său cultural și al capacității sale imaginative.

Deși a pornit de la acest principiu, studiul de față nu a urmărit posibilitățile de combinare amintite, căci rezultatul ar fi fost clasificarea reprezentărilor literare ale lumii, deci o tipologie estetică, desigur foarte interesantă în sine, dar care ne-ar fi îndepărtat de analiza limbajului poetic românesc. Ilustrarea figurilor cu exemple românești nu ar fi satisfăcut nici ea cerința implicată în tema noastră.

Caracterizarea unui limbaj poetic dat ar trebui să se facă prin determinarea relațiilor dintre formele luate de conținutul limbii căreia îi aparține și formele ei de expresie. Dar, pe de o parte, formele conținutului nu au fost inventariate metodic, pe de alta, ele se schimbă, depinzînd de evoluția istorică a comunității de limbă, a cărei mentalitate nu este fixată pe vecie. Fondul ei permanent, foarte greu de stabilit, nu reiese — la rîndul lui — din simpla analiză a unor sisteme sau structuri lingvistice parțiale, iar generalizările făcute pe asemenea baze sînt foarte riscante. S-ar mai încumeta oare astăzi cineva să tragă concluzii asupra mentalității unei comunități lingvistice văzînd că ea utilizează în mod curent adjectivul nemarcat gramatical și ca adverb? În morfologia și sintaxa oricărei limbi există particularități despre care nu se poate spune decît că asigură decuparea într-un anumit fel a conținutului și deocamdată nimic mai mult.

Primul pas în direcția analizei unui limbaj poetic dat constă, după părerea noastră, în scoaterea la lumină a formulelor și tehnicilor adoptate sau dezvoltate în și prin textul poetic, subtile îndepărtări de graiul obișnuit, speculații artistice ale zonelor de variație din acest grai, formînd un cadru în interiorul căruia crește din ce în ce mai puternic, mai sugestiv și mai estetic expresia poetică însăși.

Pasul următor este raportarea cadrului la creațiile elaborate în interiorul lui și totodată la graiul care-i pune la dispoziție material și sugestii. Astfel, după modelul bine cunoscut al așezării facultative în românește a demonstrativului înainte sau după substantiv *(acest cal, acea iarbă; calul acesta, iarba aceea)*, raportat la nehotărîte și la relative, dintre care unele apar numai în poziție proclitică *(fiecare, orice, vreun* etc.), altele de preferință după substantiv *(care)*, au fost acceptate și posesivele înaintea substantivului. După ce, împreună cu așezarea genitivului în aceeași poziție, inversarea ordinii a devenit marcă de poeticitate, s-a instituit tacit o regulă mai cuprinzătoare, potrivit căreia elementele de determinare din grupul nominal au luat prin locul lor în grup caracter de indice de diferen-

ţiere între expresia poetică şi cea nepoetică. Includerea în acest sistem a adjectivelor calificative a fost o inovaţie decisivă pentru modernizarea limbajului poetic românesc.

Am recurs aici la istorie nu pentru istorie, ci pentru a ilustra un mod de trecere de la o structură obişnuită la una devenită poetică. Am intim, în aceeaşi ordine de idei, şi ataşarea la substantive şi adjective a formei scurte de dativ a pronumelui personal: *patria-mi iubită*, *graiu-ţi dulce*, *albastra-mi dulce floare*, *blîndu-i sunet* (toate din M. Eminescu) etc., devenită şi ea, din utilizare curentă în limba veche, în scris însă şi numai în proză, o tehnică a poeziei moderne, pre- şi postclasice printr-o selecţie care pare să fi privit la început numai prozodia. Succesul ei se datorează însă şi faptului că, în grupurile în care figurează un participiu, dativul pronumelui în discuţie corespunde adesea atît unui posesiv, cît şi unui agent; *patria-mi iubită*, de exemplu, este deopotrivă „patria mea iubită" şi „patria de mine iubită".

Pătrunzînd în spaţiile de variaţie a uzului, poezia le valorifică pentru sine, iar pe unele le şi anexează la limbajul ei pentru totdeauna. În exemplul următor, procesul acesta este ceva mai complicat, dar se desfăşoară în esenţă pe acelaşi tipar. După cum se ştie, articolul hotărît se omite uneori de la un substantiv la plural, fiindcă pluralul conţine în el însuşi o vagă determinare, pe cînd singularul, nu. Se zice, de exemplu, *i-a dat una de a văzut stele verzi*, dar nu *stea verde*. E, de asemenea, frecventă o formulare ca *bat vînturi mari*, dar foarte rară: *bate vînt mare*. Această subtilă relaţie a permis poeziei, sprijinită probabil şi de proverbe sau zicători populare, ca *ban la ban trage*, *corb la corb nu scoate ochii*, *se întîlneşte munte cu munte*, *darmite om cu om*, să alcătuiască şi ea enunţuri similare, ca *tomnatic vînt porneşte* (L. Blaga).

Nu discutăm fireşte în încheierea de faţă toate problemele de întrebuinţare a articolului. Ele ar avea nevoie de dezvoltări mult mai amănunţite chiar decît cele făcute de noi în capitolul despre grupul nominal, căci limbile care şi-au păstrat capacitatea de a crea opoziţii între formele cu articol şi cele fără articol şi-au păstrat implicit capacitatea de a crea expresivitate prin intermediul acestor opoziţii.

Ar mai fi desigur şi alte fapte demne de menţionat, bunăoară prezenţa dominantă şi definitorie a grupurilor nominale în poezie, mai cu seamă în cea lirică, unde răspund la cerinţa ei de bază, dar înfăţişarea şi organizarea lor depind de structura fiecărei limbi, în modul sugerat mai sus, căci în grupurile amintite posibilităţile acestei structuri se manifestă concret. Interferenţele dintre adjectiv şi adverb, cuprinse de noi sub denumirea de adverbializare, termen prin care am vrut să arătăm că ne oprim la funcţia adjectivului în construcţiile în care el are morfologie de adjectiv şi semantică de adverb, privesc în mod inevitabil şi verbul, şi grupul verbal. De aceea, nu am rezistat tentaţiei de a nota eventualitatea grupării lor într-o clasă de m o d a l i z a t o r i cu ecouri atît pentru verbe, cît şi pentru substantive.

Conotaţii la fel de puternice ca şi modalizatorii introduc în textul poetic apoziţiile şi construcţiile a b s o l u t e, efect imediat al omiterii predicaţiei.

Cît priveşte verbul propriu-zis, deşi condiţionează ca predicat existenţa oricărui enunţ, în poezie el este discret, trecînd rareori pe primul plan. Timpurile şi modurile nu ies din matca lor ştiută. În schimb, persoana, cu deosebire prima şi a doua, este mereu solicitată sau prin însăşi

forma verbului, sau prin pronume exprimat ca atare. Pare că nominalul ar vrea să-și încorporeze prin pronume și verbul! Rare, dar viguroase, schimbările de tranzitivitate împing și ele spre nominal, căci dau loc în forma conținutului la reordonări ale relațiilor dintre obiect și acțiune, în favoarea obiectului.

Prin asemenea procedee se realizează alături de ambiguizare încă o condiție fundamentală a exprimării poetice, concentrarea. Dacă poezia modernă, avangardistă sau nu, adoptă din principiu un înalt grad de concentrare, faptul se explică prin aplicarea unor canoane estetice la limbajul poetic însuși în stadiul lui actual. Avangardismul duce concentrarea pînă la ultimele ei consecințe. Poemul este lucrat în această direcție, chiar dacă rezultă astfel un regim dificil de lectură și ne vedem obligați să căutăm din capul locului esența gîndirii poetice a autorului. Sacadat și paratactic, în mod inevitabil încifrat și ermetic, el include nemărturisit diverse coduri culturale, ascunzînd adesea prin ele semnificații emblematice.

În același fel, unele poeme își prezintă generarea în propria lor desfășurare sau se transformă în experimente de existență a unor forme de expresie posibilă a lor însele. Expresie a modelării din ce în ce mai complexe a limbajului poetic, concentrarea este o urmare a acestui proces, însoțit de rafinarea repertoriului cultural general.

INDICE

TABLE DES MATIÈRES

CONTENTS

Redactor: VERONICA GANĂ
Tehnoredactor: SILVIA DEOCLEȚIAN

Bun de tipar: 29 I 1984. Format: 16/70×100.
Coli de tipar: 11. C.Z. pentru biblioteci mari:
859.08(021)=59 C.Z. pentru biblioteci mici: 859.08.



c. 833 I.P. Informația
str. Brezoianu n. 23–25
București

Limbajul poetic a fost de multe ori supus analizei, dar mai totdeauna concluziile nu s-au aplicat la un limbaj poetic anumit luat ca întreg şi înţeles ca rafinare a posibilităţilor unei limbi în mişcarea ei spre poezie.
Cartea de faţă încearcă să schiţeze formele acestui proces. În prima parte din **Stilistica funcţională a limbii române** s-au descris modalităţile de trecere de la exprimarea populară curentă la cea poetică populară, acum obiectul nostru fiind cercetarea mijloacelor prin care limba română în ansamblul ei se proiectează în poezia cultă, privită ca un tot care îi sintetizează virtuţile.

Lei 17